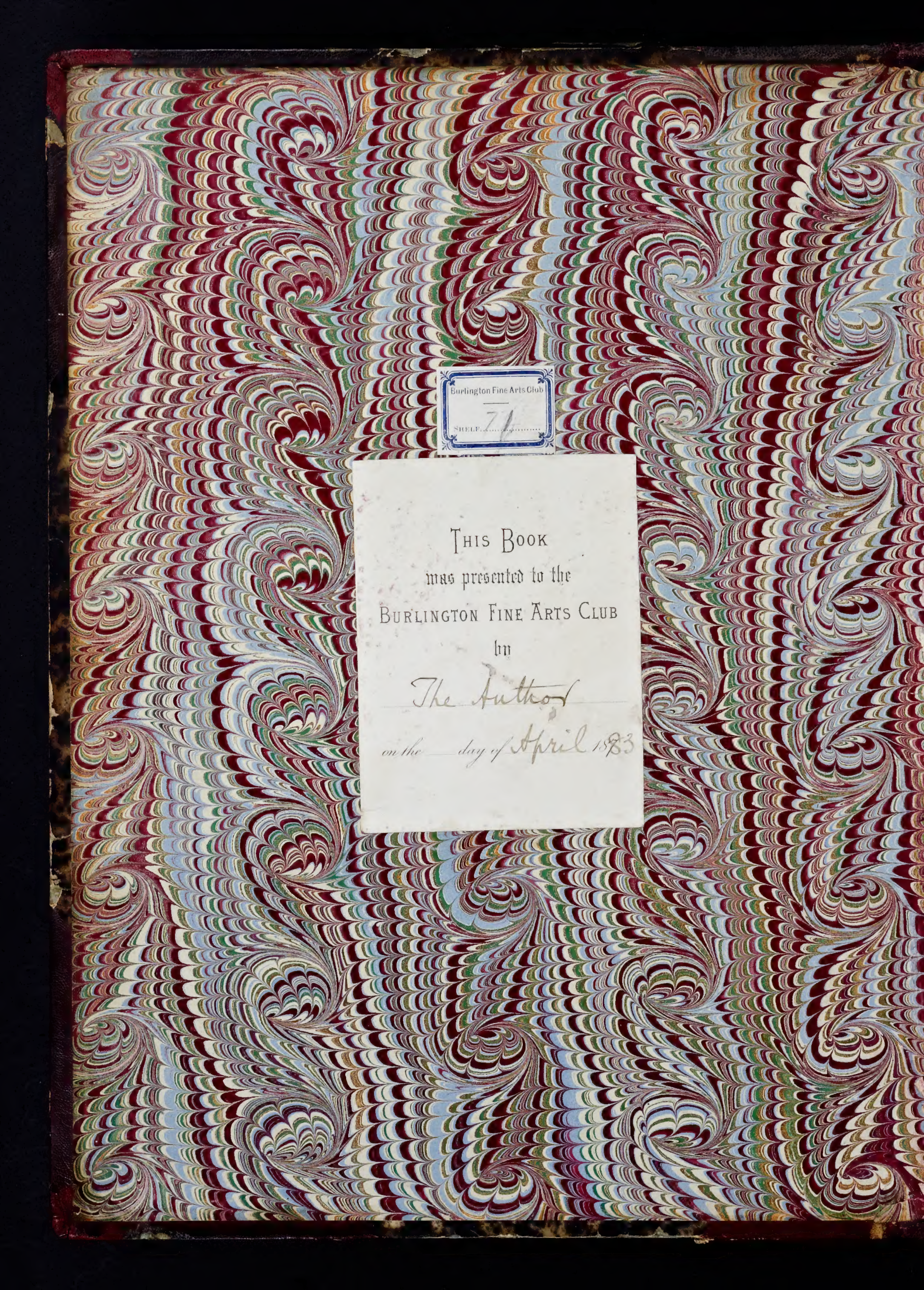




Burlington Fine Arts Club
71
SHELF
THIS BOOK
was presented to the
BURLINGTON FINE ARTS CLUB
by
The Author
on the day of April 1883



L'ŒUVRE COMPLET

DE

REMBRANDT

Le tirage a été fait à 500 exemplaires seulement.

Exemplaire N° 368

L'ŒUVRE COMPLET

DE

REMBRANDT

DÉCRIT ET COMMENTÉ

PAR M. EUGÈNE DUTUIT

ET REPRODUIT A L'AIDE DES PROCÉDÉS DE L'HÉLIOGRAVURE

PAR M. CHARREYRE

CATALOGUE RAISONNÉ DE TOUTES LES ESTAMPES DU MAITRE

ACCOMPAGNÉ DE LEUR REPRODUCTION EN FAC-SIMILÉ DE LA GRANDEUR DES ORIGINAUX

AU NOMBRE DE 360 ENVIRON

PRÉCÉDÉ D'UNE INTRODUCTION SUR LA VIE DE REMBRANDT

ET DE L'APPRÉCIATION DE SES ŒUVRES

TOME I

PARIS

A. LÉVY, LIBRAIRE-ÉDITEUR

13, RUE DE LAFAYETTE

LONDRES : DULAU & C°, *Soho-Square*. — LEIPZIG : TWIETMEYER et BROCKHAUS

—

M DCCC LXXXIII

AVANT-PROPOS

Lorsque l'œuvre gravé de Rembrandt va paraître devant ses nombreux admirateurs et que la parole est au maître lui-même, celui qui rédige le catalogue doit borner modestement son rôle à donner les renseignements nécessaires pour mettre l'amateur à même de saisir les beautés des planches qu'il aura sous les yeux et en même temps de bien faire connaître les modifications qu'elles ont subies; mais quelle que soit la justesse de ses jugements, quelque heureuses que soient ses expressions, il paraîtra toujours froid et insuffisant.

D'ailleurs, les travaux justement appréciés de Bartsch, de Claussin, de Wilson, de M. Ch. Blanc, et surtout de M. Middleton, rendent difficile la tâche d'un nouvel iconographe; il semble qu'ils n'ont plus rien laissé à faire. Cependant, le génie de Rembrandt est si vaste et si varié que cette matière est loin d'être épuisée; il y a encore place pour un nouveau travail.

Les reproductions si bien réussies de M. Charreyre ont au moins donné à notre œuvre des limites précises. Nous n'avons pas à peindre Rembrandt sous un côté brillant et pittoresque, mais seulement à faire ressortir le génie d'un pareil artiste dans une étude sérieuse et approfondie. C'est surtout l'ensemble le plus complet jusqu'à présent de renseignements, fruit d'études récentes, que nous avons voulu offrir aux iconophiles.

Il y a dans l'œuvre de Rembrandt plus d'un point à élucider, plus d'une intention de l'artiste à pénétrer; mais, pour y bien réussir, il faudrait avoir sous les yeux toutes les épreuves constituant les différents états. On sait que ces chefs-d'œuvre sont dispersés entre le Musée d'Amsterdam, les Cabinets des estampes de Paris et du British Museum, la bibliothèque impériale de Vienne, celles d'autres villes, et entre plusieurs amateurs. Nous n'avons pu consulter avec fruit que l'œuvre du Cabinet des estampes de Paris, celui du British Museum et celui que nous possédons, sans préjudice des renseignements que nous avons trouvés dans un grand nombre de catalogues, mais cette masse de documents est bien loin de suffire. Cette dernière considération peut jusqu'à un certain point engager les lecteurs à excuser les imperfections de notre ouvrage.

Un mot maintenant sur le plan de ce catalogue. Gersaint et ses collaborateurs avaient divisé la description de l'œuvre de Rembrandt en douze classes parfaitement claires, et qui se justifiaient, à notre sens, de la manière la plus rationnelle. Tous les auteurs, Daulby, Bartsch, Claussin, Wilson, les avaient respectées, et les amateurs s'y étaient parfaitement accoutumés. On suivait et on suit encore cette disposition dans presque tous les catalogues de vente. M. Ch. Blanc le premier a établi un ordre différent sur le mérite duquel nous ne voulons pas nous prononcer. M. Vosmaer a proposé un système plus radical, celui d'adopter l'ordre chronologique des estampes; le Burlington-Club a sanctionné cette manière de voir, et M. Middleton l'a également acceptée, tout en divisant son catalogue en quatre classes : ÉTUDES ET PORTRAITS, SUJETS DE LA BIBLE OU RELIGIEUX, SUJETS DE FANTAISIE, PAYSAGES.

Ces innovations dans le classement de l'œuvre ne nous semblent pas très heureuses. Elles rendent les recherches longues et difficiles et présentent encore le désavantage de ne reposer que sur des bases plus ou moins contestables, puisqu'elles dépendent des appréciations d'un auteur, ou bien, si l'on suit le classement chronologique, celui de donner lieu à nombre de discussions, près des deux tiers des estampes de Rembrandt ne portant pas de date.

Nous avons pensé que le plus sage parti était de revenir à l'ancien classement, que nous avons scrupuleusement respecté. Si nous avons fait subir quelques modifications légères à l'ordre des numéros, notre but a été de nous conformer aux récits biblique et évangélique. Quant aux portraits qui portent un nom connu, nous avons cru devoir en faire une classe à part, en les rangeant suivant l'ordre alphabétique. Ces modifications, on le voit, n'ont aucune gravité; elles dérangent peu l'ordre primitif, et ne retardent qu'à peine les recherches; d'ailleurs, nous avons dressé, à la fin de ce volume, une table de concordance partielle entre tous les différents classements adoptés ou proposés jusqu'à présent, et une table générale se trouvera à la fin du tome second.

Pour justifier le parti que nous prenons de revenir aux douze classes de Gersaint, nous pourrions alléguer plusieurs arguments. Mais comme, en pareille matière, tout peut être sujet à contestation, nous nous bornerons à un seul qui, nous l'espérons, trouvera peu de contradicteurs. Depuis plus d'un siècle, les ventes se sont faites avec ce classement et ces numéros : ils sont donc devenus la propriété des plus illustres collectionneurs. Dès que leur nom se présente dans une vente, tous les amateurs y rattachent naturellement le classement et les numéros anciens. Quel que soit le système adopté pour l'avenir, nous ne croyons pas qu'il soit appuyé par un faisceau de collections aussi célèbres que celles qui ont commencé à la vente Mariette pour finir avec celles de Verstolk de Soelen et Didot.

A l'exemple de M. Middleton, nous avons cru devoir mentionner les copies connues. Nous aurions pu nous en dispenser, parce qu'en général elles sont peu trompeuses; mais nous avons pensé qu'il se trouverait peut-être des amateurs qui, n'ayant que rarement

l'occasion de voir de véritables estampes de Rembrandt, pourraient se laisser induire en erreur par ces tristes productions, et qu'il était bon de les prémunir contre ce danger.

Il est admis que les auteurs qui rédigent des catalogues soient autorisés à faire des emprunts à leurs devanciers. On nous pardonnera d'avoir plusieurs fois suivi cet exemple; mais au moins nous avons eu soin de les citer quand nous nous sommes servi de leur travail. Nous avons principalement mis à contribution le catalogue de M. Middleton; c'est le dernier venu et le plus consciencieux de tous. Nous l'avons fait d'autant plus volontiers qu'il est écrit en anglais, et que par cela même il n'est peut-être pas assez connu des lecteurs français. Toutefois, nous nous sommes livré, autant que nous l'avons pu, à une révision générale des estampes de Rembrandt; un grand nombre de descriptions d'états ont été rédigées par nous sur les originaux; elles sont ou nouvelles ou plus détaillées que les anciennes. Quant aux épreuves uniques et à celles qu'il ne nous a pas été donné de voir, on nous excusera d'avoir reproduit des descriptions généralement adoptées. Nous avons ajouté quelques notices sur des faits historiques et sur des personnages dont les portraits sont représentés, ainsi que des éclaircissements sur des désignations qui ne nous ont pas paru suffisamment justifiées.

En tête de l'ouvrage, nous avons placé une courte biographie de Rembrandt, où cependant nous croyons n'avoir omis aucun fait essentiel. Nous avons fait connaître notre sentiment sur le génie de ce grand homme, et sur les procédés dont on croit qu'il s'est servi pour graver ses estampes.

L'exposition du Burlington-Club, en 1877, a eu un trop grand retentissement pour ne pas occuper une large place dans nos préliminaires. Les opinions, souvent concordantes et quelquefois contradictoires, de MM. Seymour-Haden et Middleton étaient trop importantes pour ne pas être amplement analysées. Puisse l'appréciation personnelle par laquelle nous avons terminé cette partie ne pas paraître trop déplacée, lorsqu'on la lira après celle de ces deux hommes éminents!

Nous nous permettrons de signaler aux amateurs le soin que nous avons pris de donner en entier le classement des estampes suivant l'ordre de M. Vosmaer. Il s'y rencontre un certain nombre de points douteux, mais les travaux du Burlington-Club, et particulièrement ceux de M. Middleton, ont tendu à mieux préciser les dates présumées. Cela ressort des différentes tables qui se trouvent à la suite des diverses classes; les pièces qui composent chacune d'elles s'y présentent rangées suivant ce nouveau système. Ces honorables auteurs affirment que le grand avantage de leur classement est de permettre une comparaison sérieuse des différentes estampes du maître, de suivre ses progrès continus jusqu'au moment où il abandonne la pointe. La comparaison générale pourrait être complète sans doute avec le classement de M. Vosmaer; mais si l'on veut examiner chaque classe, on y trouvera une réunion assez grande d'années réelles ou présumées, et, par suite, les éléments d'une étude utile et approfondie.

Outre l'inventaire dressé dans la maison de Rembrandt, lorsque sa vente fut faite par autorité de justice, il était indispensable de joindre à ce livre une notice sur les collections célèbres de ses eaux-fortes, qui sont dans les bibliothèques publiques, ou qui, après avoir figuré dans des cabinets d'amateurs, ont été vendues soit à l'amiable, soit aux enchères, dans le siècle dernier et jusqu'à nos jours. Nous avons ajouté les prix des différentes estampes toutes les fois que l'occasion s'en est présentée. Cette mention rappelle des noms célèbres dans la curiosité et montre la progression constante du prix des estampes de Rembrandt.

Enfin, nous avons donné une liste des tableaux et des dessins du maître qui se trouvent dans les collections publiques et particulières ou bien qui ont passé dans des ventes depuis plus d'un siècle, en y insérant le chiffre qu'ils ont atteint, quand nous avons pu le savoir.

Tel est le cadre que nous nous sommes tracé. Il est si vaste que nous n'oserions nous flatter de l'avoir complètement rempli; mais il nous suffit d'avoir apporté notre pierre, si petite qu'elle soit, à l'édifice que chaque génération s'efforce d'élever au génie de Rembrandt. Plus grande dans cette glorification sera la part de M. Charreyre, car c'est Rembrandt lui-même que ses belles reproductions feront mieux connaître et apprécier dans le présent et même dans l'avenir.

Enfin notre éditeur nous pardonnera de révéler qu'après une première publication d'un catalogue de Rembrandt, dont le succès ne l'avait pas entièrement satisfait, il avait résolu depuis longtemps d'élever à notre grand artiste un monument plus complet. C'est lui qui a vaincu nos hésitations et encouragé nos efforts; c'est lui qui a su deviner le talent si remarquable de M. Charreyre; c'est lui enfin qui l'a déterminé à se charger de cet immense travail dont le résultat est dû à son énergique et persévérante initiative.



VIE DE REMBRANDT

(REMBRANDT Harmensz ou Hermanszoon van Rijn.)

ET

APPRÉCIATION DE SES ŒUVRES

I

Jusqu'à nos jours, la biographie de cet homme extraordinaire n'a été qu'une compilation d'erreurs, de fables et de calomnies. On ne savait rien d'exact sur le lieu et la date de sa naissance, ni sur son nom et sa famille, ni sur son ou ses mariages, ses enfants, ni sur les accidents de sa vie et l'époque de sa mort.

Les découvertes faites par Josi (1810), Nieuwenhuis (1834), Smith (1836), Immerzeel (1841), et quelques autres auteurs : Rammelman-Elsevier, archiviste de Leyde, Schel-

tema, archiviste de la Hollande septentrionale, et surtout M. Vosmaer, dont l'ouvrage est le plus ample et le plus complet, ont enfin jeté une vive lumière sur la vie de l'illustre artiste dont nous essayerons de décrire l'œuvre.

C'est à ces sources que nous emprunterons la courte notice que nous consacrerons à la vie de Rembrandt, et cependant, malgré tant d'efforts, tous les doutes ne sont pas encore complètement dissipés.

Rembrandt Harmensz ou Hermanszoon van Rijn était le sixième enfant d'un meunier, Harmen Gerrit, et de Neeltjen, fille de Wilhem van Suydtbrouck, boulanger à Leyde, et de Lijsbeth Cornelisdr. Leur mariage avait été contracté le 8 octobre 1589.

Rembrandt est né à Leyde, non dans un moulin à drêche, mais dans une maison située dans la *Weddesteeg*, *ruelle de l'Abreuvoir*, près de la *Wittepoort* (porte blanche). Cette maison porte le n° 3 dans le plan qui accompagne la dernière édition de l'ouvrage de M. Vosmaer.

Quelle est l'année de sa naissance? Est-ce le 15 juin 1606, comme le dit Houbraken, ou le 15 juillet de la même année, suivant Orlers[1]? Est-ce en 1608, comme le pense M. Scheltema, d'après la déclaration de Rembrandt lui-même, qui, dans son acte de mariage, enregistré sur le livre de l'état civil le 10 juin 1634, déclara être âgé de vingt-six ans? Est-ce enfin 1607, suivant M. Vosmaer, qui, prenant pour base l'acte de mariage de Rembrandt, et le supposant né le 15 juillet 1607, ne donne pas encore à notre artiste vingt-sept ans le 10 juin 1634? Quoi qu'il en soit, cette question n'est pas définitivement résolue.

Tous les frères de Rembrandt avaient été pourvus par leurs parents de professions commerciales; mais ceux-ci eurent d'autres pensées sur notre artiste, puisque, d'après le récit d'Orlers, ils le mirent à l'école latine *pour le conduire ensuite à l'Académie de Leyde, afin que, lorsqu'il serait en âge, il pût servir de ses connaissances la ville et la république*.

Rembrandt n'eut-il pas de goût pour les études latines? montra-t-il à sa famille une vocation irrésistible pour la peinture? Le fait est que ses parents se décidèrent à le placer en apprentissage chez Jakob Isaakszoon van Swanenburch, peintre à Leyde. M. Vosmaer pense que Rembrandt avait douze ou treize ans à cette époque, et que sa famille était alliée à celle du peintre. Il est probable que Rembrandt resta chez ce maître jusqu'en 1623. Son second maître fut Lastman, à Amsterdam. Celui-ci était bien supérieur à Swanenburch, et, s'il est très difficile de rencontrer de ses peintures, il existe de lui des eaux-fortes qui paraissent avec distinction dans les cabinets les plus riches. On cite encore parmi ceux dont Rembrandt reçut des leçons : Jacob Pinas, à Harlem, ou plutôt son

---

1. Dans un volume intitulé : *Description de la ville de Leyde*, et publié en 1641, Orlers donne des renseignements intéressants sur les artistes qui florissaient à cette époque. Ces notices, dont la rédaction est antérieure à l'année 1607, sont entièrement tirées, comme il le reconnaît, de l'ouvrage de Van Mander. Pour le reste, il s'est servi des bruits divers qui avaient cours alors, ou des archives publiques; ses renseignements, quels qu'ils soient, n'ont pas d'autre source.

homonyme Jean Pinas, et enfin Joris van Schooten, peintre distingué à Leyde. Cependant M. Vosmaer fait remarquer qu'aucun des auteurs seuls dignes de foi, ni Orlers, ni Sandrart[1], ni Houbraken, ne donnent Pinas pour maître à Rembrandt.

II

La première date qui se trouve sur une estampe de Rembrandt est 1628, et la dernière 1661. Rien n'indique cependant qu'il n'a pas gravé avant ou après ces deux époques.

La première date sur une peinture fut révélée par le catalogue de la galerie de Pommersfelden, appartenant à M. le comte de Schönborn, où l'on décrit un tableau de Rembrandt : *l'Apôtre saint Paul dans sa prison;* il est daté de 1627. C'était une œuvre très douteuse, et sur laquelle il est difficile d'appuyer une date sérieuse. La dernière année connue qui figure sur un tableau du même maître est 1667. Cette peinture se trouvait dans la collection de lord Aylesford.

Rembrandt vint s'établir à Amsterdam vers 1630; on prétend qu'il demeurait alors chez Pierre Lastman, fait que M. Vosmaer conteste formellement. Selon ce dernier, Rembrandt loua un *quartier* dans un magasin sur le Bloemgracht, quai situé à une des extrémités de la ville, dans la partie ouest.

Les élèves et les commandes y affluèrent tout de suite. Houbraken[2] et Campo Weijerman disent qu'il arrangea cette demeure de façon à y caser plusieurs élèves, et qu'il sépara les divers ateliers par des cloisons. Cette particularité, ajoute M. Vosmaer, peut être admise, par la raison qu'il est fait mention de cloisons pareilles pour ses élèves, à l'occasion de la vente de sa maison de la Breedstraat, en 1658. L'acte de son mariage énonce qu'il demeurait dans cette maison.

Cet acte fut dressé le 10 juin 1634, et il épousait Saskia Ulenburgh, de Leeuwarden, demeurant au *Bil Sint Annenkerck*, probablement chez sa sœur Hiskia. Le mariage fut contracté le 22 juin suivant, et Saskia y est déclarée demeurant à Franeker.

Saskia était fille de Rombertus Ulenburgh, docteur *in utroque jure,* qui fut pensionnaire de Leeuwarden de 1584 à 1597, bourgmestre ou échevin au magistrat de cette ville. Il paraît que, député par ses collègues près de Guillaume le Taciturne, à Delft, il avait été traité par ce prince avec une grande affabilité; il fut même retenu par lui à dîner le

1. Joachim Sandrart, noble d'origine, né à Francfort en 1606, artiste lui-même, a demeuré à Amsterdam de 1638 à 1641. Son livre n'a paru que beaucoup plus tard : l'édition allemande est de 1675, et l'édition latine de 1683. En général il est exact, mais, après 1640, il ne fait mention d'aucune gravure ni d'aucune peinture exécutée par Rembrandt. Il quitta Amsterdam en 1642.

2. Houbraken avait été élève d'Hoogstraten, qui lui-même avait reçu des leçons de Rembrandt. Il est probable qu'Houbraken tenait de son maître beaucoup de renseignements sur notre grand artiste, mais il ne doit être cru qu'après un sérieux examen. Quant à Hoogstraten, dans son ouvrage intitulé : *Inleyding tot de Hooge School der Schilderkonst*, qui parut à Rotterdam en 1678, il donne l'impression et l'opinion non pas seulement d'un contemporain, mais d'un homme qui a vécu avec Rembrandt. Toutefois les documents les plus véridiques se trouvent dans les travaux d'Immerzeel, de Scheltema, d'Eetchoff, de Koloff, de Thoré-Burger et enfin de M. Vosmaer.

10 juillet 1584. Vers deux heures, Guillaume se leva de table, et peu d'instants après, en descendant l'escalier, il fut atteint traîtreusement, par Balthazar Gérard, d'un coup de feu qui mit fin à ses jours. En 1597, Ulenburgh devint conseiller à la cour de Frise et continua ses fonctions jusqu'à sa mort, en 1624.

Du mariage de Rembrandt avec Saskia naquirent quatre enfants : deux fils et deux filles. Les trois premiers moururent en bas âge; Tytus ou Titus, qui vint au monde le 22 septembre 1641, survécut seul à sa mère.

Saskia mourut le 19 juin 1642, et son testament est du 5 juin de la même année. Saskia était riche pour ce temps. Elle instituait son mari, auquel elle laissait l'usufruit de tous ses biens jusqu'à son nouveau mariage, ne l'obligeant, tant qu'il resterait veuf, qu'à établir convenablement son fils Titus. Nous devons ajouter que les parents de Rembrandt étaient eux-mêmes dans l'aisance [1]. A la mort de sa mère, quatre enfants survivaient seulement, au nombre desquels était notre artiste; ils eurent chacun pour leur part 2,490 florins. La succession de la mère était en totalité de 9,960 florins.

La question de savoir si Rembrandt a quitté momentanément la ville d'Amsterdam n'est pas encore absolument résolue. Trois pièces portent, en caractères écrits à rebours : *Venetiis*, sur deux desquelles on lit : 1635. C'est ce qui avait fait penser que Rembrandt avait bien pu faire un voyage à Venise. Thoré-Burger et M. Ch. Blanc ne veulent y lire que *Renetus*, inscription aussi singulière que l'autre. M. Vosmaer traduit l'inscription par le mot *Geretuckierdt* (*retouchée*), ce qui ne me paraît pas éclaircir ce point davantage. Quoi qu'il en soit, on penche généralement à croire que Rembrandt n'a jamais quitté la ville d'Amsterdam.

De 1642 à 1652, à moins qu'il ne s'agisse d'étudier les œuvres de Rembrandt, on trouve peu de documents sur notre artiste; mais, en 1653, on voit déjà les preuves que ses affaires étaient dérangées. Le 29 janvier de cette année, il emprunta à Cornelis Witsen la somme de 4,180 florins. Le 14 mars suivant, il souscrivait une obligation de 4,200 florins, qui lui étaient prêtés par Isaac van Hertsbeeck. Enfin, le 10 décembre 1654, il hypothéquait un de ses immeubles pour une rente de 52 florins 11 sous 4 deniers, dont il était redevable à Christoffel Thijssens.

Rembrandt, le 16 mai 1656, assignait à son fils Titus van Rijn sa maison, située dans la *Antonie Breedstraat*, par provision, jusqu'au moment où il aurait la volonté de convoler en secondes noces; à cette époque, il devait lui consigner l'entière succession de sa mère. Peu de temps après, Rembrandt était déclaré insolvable, et tous ses biens étaient inventoriés par ordre des commissaires de la *Desolate Boedelkamer* (*Chambre des insol-*

---

1. Les grands-parents de Rembrandt sont Gerrit Roelofszoon van Rijn et sa femme Lijsbeth *Hermansdochter* (fille d'Herman). Ils vivaient à Leyde dans une maison située dans la *Weddesteeg*, ou *Wedde Steghe*, près de la *Wittepoort* (porte blanche). Le père de Rembrandt, Harmen Gerritszoon, l'habita ensuite, et y amena sa femme Neeltjen *Willems dochter van Suydtbrouck* (fille de Guillaume van Suydtbrouck). Le père de Rembrandt était propriétaire d'un moulin à malt, situé sur les remparts, et d'une autre maison dans le voisinage : ainsi ils étaient dans l'aisance. Rembrandt était leur sixième enfant.

vables). Les collections de Rembrandt, très riches pour l'époque, furent vendues : les tableaux et les curiosités à la fin de 1657, les dessins et les estampes un peu plus tard.

Ces belles collections, où se trouvaient des tableaux précieux, des peintures de Rembrandt, les estampes et les dessins les plus rares, se vendirent sinon à vil prix, du moins à un prix très médiocre. D'une fortune relativement considérable, en y comprenant les immeubles de Rembrandt, il ne revint à Titus, de la succession maternelle, qu'une somme de 11,677 fl. 7 d.

D'où vient la ruine de Rembrandt, qui jouissait à la mort de sa femme d'une fortune importante, et à qui ses talents auraient suffi pour procurer même une fortune ? C'est un fait qui est loin d'être expliqué.

Le désordre s'était-il mis dans ses affaires par suite de son goût passionné pour les objets d'art, par quelques dépenses inconnues, ou bien par le triste état où se trouvait alors la république de Hollande? Après la mort de Charles Ier, elle avait déclaré la guerre à Cromwell; mais, épuisée par plusieurs années d'une lutte malheureuse, après la mort de l'amiral Tromp, elle avait été obligée de demander la paix. En effet, vers la fin de 1653, il y avait à Amsterdam de 1,500 à 3,000 maisons vides, et l'État était forcé de réduire de 5 à 4 p. 100 les intérêts qu'il servait à ses créanciers[1]. Il est probable qu'alors on n'achetait plus de tableaux à Rembrandt. Cette dernière circonstance tenait un peu au caractère de notre artiste. Sandrart dit : *Il est certain que si Rembrandt avait su s'arranger mieux avec les gens, et s'il avait su conduire ses affaires avec plus de raison, il aurait considérablement agrandi ses richesses, et, quoiqu'il ne fût pas un dissipateur, il n'a cependant pas su conserver sa position, et a toujours fréquenté des personnes simples et bourgeoises.* Mais ce que Rembrandt voulait avant tout, c'était de conserver son indépendance et de n'obéir qu'à son génie.

En ce moment, il s'opérait en Hollande un mouvement dont Rembrandt ne voulut tenir aucun compte. Le grand nombre de peintres qui revenaient de l'Italie avaient répandu le goût des chefs-d'œuvre de ce beau pays. Les toiles des grands maîtres italiens commençaient à orner tous les cabinets d'amateurs. M. Vosmaer ajoute : « Ce que la Hollande possédait alors de tableaux et de dessins italiens est incroyable. »

On aimait alors la peinture délicate et, comme on disait, *noble*, une touche fondue et brillante, on exigea du *style*, et, à mesure que le flot avançait, Rembrandt, entraîné par son génie, donnait des coups de brosse et de hampe toujours plus hardis. Sous le poids d'un pareil courant, l'école de Rembrandt modifia sa manière (Flinck, Bol et plusieurs

---

1. M. Middleton fait remonter l'origine de la ruine de Rembrandt à l'acquisition inconsidérée qu'il fit de sa maison dans *Sint Antonie*. Il est probable qu'il l'avait achetée à crédit. Cette maison n'était pas la première qu'il avait habitée dans ce quartier, mais une seconde dans laquelle il résida dix-sept ans, et où il mit au jour ses plus belles œuvres.

Il faut ajouter que si, à la mort de sa mère, après un partage égal, il avait eu pour sa part 2,490 florins, en réalité il ne les avait pas reçus. Adrien, l'aîné de ses frères, qui avait une part d'intérêt dans le moulin de Leyde, ayant besoin d'argent, Rembrandt lui laissa sa part, à la charge de lui payer une rente de 300 florins. Adrien ne fut pas heureux dans son entreprise, et Rembrandt, pressé d'argent, fut obligé de vendre son obligation.

autres). Koninck devint le roi des peintres de cette époque. Les tableaux de Rembrandt ne se vendirent plus que quelques florins, ou même furent complètement dédaignés.

III

Un second mariage de Rembrandt eut-il lieu en 1654 ou 1656? Cette question, qui donne lieu à bien des doutes, pourrait encore être jusqu'à un certain point l'explication de ses embarras pécuniaires, puisqu'il eût été obligé de rendre à Titus la succession de sa mère. Voici quelques faits qui se rattachent à cette question.

Le 25 juin 1654, le Consistoire de l'Église réformée enjoint au peintre Rembrandt et à Hendrickie Jaghers de se présenter et de s'expliquer sur ce que, sans être unis en légitime mariage, ils vivent ensemble. Trois convocations successives n'ayant pas eu de résultat, Hendrickie Jaghers fut exclue du Consistoire. Il paraît cependant que cette femme y comparut enfin le 23 juillet 1654. Le vendredi soir du 30 octobre de cette année, une enfant de *Rembrandt van Reijn et de Hendricktie Stoffels* fut baptisée et reçut le nom de *Cornelia*. M. Vosmaer pense que Hendrickie Jaghers et Hendricktie Stoffels sont la même personne, qui prend dans l'acte le nom de son père.

Rembrandt a reconnu cette enfant, mais a-t-il épousé la mère? Si ce mariage avait été contracté, comment se serait-on servi, en 1656, de l'expression *par provision jusqu'au moment où il aura la volonté de convoler en secondes noces?* En 1656, ce mariage n'avait donc pas eu lieu.

M. Vosmaer ne pense pas qu'il ait épousé cette femme, qui peut-être sera morte vers cette époque. Suivant lui, Rembrandt ne s'est remarié qu'au mois de janvier 1665, avec une autre femme dont nous allons avoir bientôt l'occasion de parler.

La liquidation des droits de Saskia ne fut pas poursuivie par son fils Titus, puisqu'en 1654 il n'avait que treize ans, et quinze en 1656; mais, vraisemblablement, par un curateur nommé *ad hoc*, peut-être par Henricus Torquinius, qui en cette qualité fit vendre la maison de Rembrandt le 1er février 1658. Déjà notre artiste avait eu, dès 1647, des difficultés avec les parents de Titus. Nonobstant les clauses du testament, il avait été forcé de faire inventaire de ses biens, et il les évalua alors à 40,750 florins. On réclama pour Titus la moitié de cette somme, et en outre une hypothèque légale sur la moitié des biens que Rembrandt possédait de son chef. Toutefois il paraît que le droit de Titus à cette moitié ne fut pas reconnu, puisqu'à la fin il ne reçut pour sa part légitime que 6,952 florins.

Après son malheur, Rembrandt paraît être tombé dans une assez profonde obscurité. Les uns ont prétendu qu'il s'était retiré en Angleterre, d'autres à Stockholm. La vérité est qu'il ne quitta pas la ville d'Amsterdam. Quant aux personnes notables avec lesquelles il a entretenu des relations, telles que Huyghens et Six, ainsi que ses nombreux

élèves, ils ne paraissent pas lui avoir été d'un grand secours dans d'aussi tristes circonstances. L'abandon de Rembrandt par ses contemporains n'est qu'un fait malheureusement trop prouvé.

Quand tous les biens de Rembrandt eurent été vendus, ainsi que les collections, qui ne produisirent que 5,000 florins, toutes les dettes furent payées, et il ne revint finalement que 11,667 florins 7 deniers, sur lesquels Titus, comme on l'a déjà dit, reçut pour sa part légitime 6,952 florins.

Titus continua à demeurer avec son père jusqu'en 1668. Le 10 février de cette année, à l'âge de vingt-sept ans, il épousa sa cousine Magdalena van Loo, qui avait le même âge que lui, et il alla demeurer sur le *Singel* avec sa belle-mère, et sept mois après, le 7 septembre, son nom figure sur le registre des morts qui sont ensevelis dans la *Westerkerk*. La dépense fut de 8 florins.

En mourant, Titus laissait sa femme enceinte. Elle accoucha au commencement de l'année 1669, vraisemblablement dans la seconde quinzaine de janvier, d'une fille qui ne fut baptisée qu'en mars. Elle reçut le nom de Titie, et Rembrandt assista à la cérémonie. On pense que ce dernier eut encore à subir beaucoup de tracasseries pour les droits de son fils.

Le 8 octobre, on demandait à la *Westerkerk* l'ouverture d'une fosse pour *Rembrandt van Rijn,* peintre sur le *Roozegraft,* vis-à-vis le *Doolhof*[1]. Le prix de l'inhumation fut de 15 florins, ce qui représentait encore une classe honorable. Malheureusement, treize jours plus tard, la veuve de son fils venait prendre place dans ces funèbres registres; elle descendait dans la tombe de la *Westerkerk,* et son inhumation, comme celle de son mari, coûtait 8 florins. Comme si ce n'était pas assez de tous ses malheurs, on trouve au-dessous de l'acte de décès de Rembrandt la mention suivante : *Le 21 décembre 1674, Catharina van Wijck, la veuve* (de notre artiste), *a déclaré n'avoir aucun moyen pour pouvoir démontrer que ses enfants ont eu quelque chose de l'héritage du père, ce que Catharina Theunis Blanckerhoff, la tante, a témoigné être vrai. Présent M. Hinlopen.*

Terminons maintenant par quelques détails plus consolants : la jeune fille de Titus eut pour tuteur François Bylaert, l'un des témoins de son baptême. Celui-ci réalisa avec prudence tout l'actif que pouvait laisser Titus et qui était encore d'une assez grande importance, en telle sorte qu'en 1686, Titie, à l'âge de dix-sept ans et demi, était en possession de 16,000 florins. C'était un bon parti; son tuteur et le fils de celui-ci le pensèrent sans doute, puisque, le 30 août 1686, Bylaert le jeune, qui était joaillier, épousait la petite-fille de Rembrandt et donnait quittance de toute la dot de sa fiancée. Titie mourut à Amsterdam le 22 novembre 1725, et son mari lui survécut. Il ne paraît pas qu'ils aient laissé des enfants.

---

1. Cette maison a été, selon toute apparence, retrouvée par M. Vosmaer. C'est celle dans laquelle Rembrandt a demeuré jusqu'à sa mort. M. Vosmaer est entré à cet égard dans des détails très curieux, qui rendent sa découverte excessivement probable. Cette maison était encore très acceptable pour un peintre comme Rembrandt.

Enfin, ce n'est que de nos jours que les Hollandais ont élevé par souscription une statue à l'un des plus grands artistes du monde; elle a été inaugurée le 27 mai 1852. Il semble cependant que la ville d'Amsterdam a vu ériger ce monument avec quelque regret, puisqu'elle n'a trouvé d'autre place à lui assigner que le marché au beurre.

IV

Nous n'avons pas besoin de justifier Rembrandt du reproche d'avarice qu'on n'a cessé de lui adresser jusqu'à nos jours; les documents que l'on a trouvés en font la plus complète justice. Il est réellement inconcevable qu'Houbraken ait répandu tant de calomnies et tant de fables ridicules sur notre artiste, qu'il pouvait bien connaître, puisqu'il était élève de Hoogstraten, qui lui-même avait reçu des leçons de Rembrandt.

Nous ne nous proposons pas d'examiner l'œuvre du peintre. Tous les amis des arts connaissent à Amsterdam *la Ronde de nuit* et *les Syndics de la halle aux draps;* à La Haye, *la Présentation au Temple* et *la Leçon d'anatomie*. Il est profondément regrettable que ce dernier tableau ait été porté dans ce musée. Placé par Rembrandt, à Amsterdam, au haut d'une tour, dans une petite salle où se font les dissections, très heureusement éclairé d'ailleurs, il y produisait l'effet le plus saisissant. Nous l'y avons encore vu en 1826, et, quoique nous fussions bien jeune alors, l'impression profonde qu'il a produite sur nous ne s'est jamais effacée. Nous nous empressons de constater que, tel qu'il est exposé au Musée de La Haye, on ne peut se faire une idée de ce magnifique tableau.

On connaît également les chefs-d'œuvre qui sont au Musée du Louvre et dans les autres galeries publiques de l'Europe. Les cabinets particuliers offrent aussi un certain nombre de productions de notre artiste. Nous sommes assez heureux pour posséder un des ouvrages les plus précieux de sa jeunesse : *le Portrait en pied de Rembrandt avec son chien;* il est signé par le maître et daté de 1631. Nous l'avons acquis, en 1840, à la vente Schamp, de Gand.

Un peu plus tard, un fâcheux concours de circonstances ne nous a pas permis de ramener en France une peinture bien plus remarquable encore : *la Prédication de saint Jean-Baptiste*. En 1845, à la vente du cardinal Fesch, mon frère poussa ce tableau à un prix très élevé. Ce fut une dernière enchère qui en assura la possession au prince de Canino, un des héritiers du cardinal. Nous n'avions pas perdu l'espoir de pouvoir le racheter à l'amiable, lorsque les événements de 1848 vinrent un moment déranger tous les calculs. C'est sur ces entrefaites qu'il fut cédé à lord Ward, par le prince de Canino, au prix même de l'adjudication, si l'on ne nous a pas trompé.

Que pourrions-nous dire sur la magie de la couleur, sur les puissants effets du pinceau de Rembrandt? Le monde artistique tout entier a consenti aux louanges qu'on ne cesse de lui donner. Nous ne pouvons que les affaiblir en essayant d'y ajouter quelque chose.

C'est du graveur seulement que nous parlons. Devons-nous répéter, après tant d'autres, que nul n'a été plus peintre que notre artiste avec la pointe sèche, l'eau-forte et le burin; que personne n'a produit avec la gravure des effets plus merveilleux, et n'a poussé plus loin la magie du clair-obscur. L'œuvre de Rembrandt est comme un monde où l'on trouve réuni tout ce qu'il y a de plus vrai, de plus saisissant et même de plus sublime, et en même temps de plus grotesque et de plus incroyable. Même dans les pièces dont l'aspect nous répugne le plus, on ne peut dire son dernier mot tant qu'on n'a pas vu les plus belles épreuves, tant Rembrandt sait répandre de magie sur les productions contre lesquelles la critique peut s'élever avec le plus de justice.

Mais qui réunira ces épreuves extraordinaires? C'est ce qui explique le prix énorme auquel elles sont parvenues, et qui s'accroît de jour en jour; c'est ce qui rend si difficile la formation de l'œuvre de Rembrandt. Quand on aura réussi à le réunir plus ou moins complet, comme on ne pourra dire qu'il n'existe pas une plus belle épreuve que celle que l'on possède, il sera toujours presque impossible de se faire une idée bien exacte du génie d'un pareil homme.

On ne s'est même pas rendu un compte bien satisfaisant des procédés qu'il a mis en œuvre pour produire ses estampes.

Claussin avance que lorsqu'il voulait graver une planche à l'eau-forte seulement et la terminer au premier coup, il employait souvent des pointes de différentes grosseurs, afin d'obtenir à la fois les forces et les finesses à la première opération de l'eau-forte; lorsqu'elle réussissait à son gré, il ne la retouchait pas. Il cite à l'appui un certain nombre d'estampes, notamment l'*Ancienne Vue d'Amsterdam :* on ne connaît qu'un état de cette pièce[1].

Voulait-il obtenir un effet plus puissant, il ébauchait la planche à l'eau-forte; et quand elle était ainsi plus ou moins avancée, il la terminait à la pointe sèche et au burin plus ou moins ébarbés, notamment : *Rembrandt appuyé, Rembrandt dessinant, la Pièce de cent florins, le Paysage aux trois chaumières. Le Paysage aux trois arbres* paraît avoir été exécuté par ce procédé, et cependant on ne connaît aucun autre état de ce dernier morceau.

Il pouvait également, si son premier travail venait trop faible à la première opération de l'eau-forte, vernir de nouveau sa planche sans la noircir avec le flambeau; il apercevait ainsi ses premiers travaux, ce qui lui permettait de les retoucher. Après ce travail, il faisait remordre sa planche, qu'il terminait ensuite à la pointe sèche. Claussin cite à l'appui : *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé,* et la *Grande Descente de croix;* mais ce dernier exemple est tout à fait erroné : il y a là deux planches, et la seconde n'est pas une retouche de la première.

C'est à l'aide de la pointe sèche combinée avec le travail du burin qu'il a exécuté

1. Claussin avait cité à l'appui de son opinion le *Pont de Six*. C'est une erreur; on en connaît trois états.

plusieurs de ses compositions, parmi lesquelles on peut mentionner en première ligne : *Jésus-Christ présenté au peuple,* en largeur, et *les Trois Croix,* pendant du morceau précédent.

Il n'a exécuté à la pointe sèche que quelques morceaux, et entre autres un des plus célèbres, *la Jeunesse surprise par la Mort.* Claussin cite aussi plusieurs autres pièces gravées presque entièrement à la pointe sèche, ébarbée dans la partie de son sujet où il voulait porter son principal point de lumière.

Quant à la teinte grise, semblable à un lavis à l'encre de Chine, qu'il produisait sur ses planches, qu'il voulait rendre plus éteint en les dépolissant avec la pierre ponce, nous ne proposerons pas comme exemple *la Fuite en Égypte* dans le goût d'Elzheimer : des investigations récentes ont fait retrouver là une planche de Seghers retravaillée par Rembrandt. L'emploi de la pierre ponce n'aurait-il pas eu pour but de faire disparaître la partie du travail de son prédécesseur qui pouvait le gêner pour l'introduction d'une nouvelle composition?

Il a souvent fait des changements aux épreuves qu'il tirait. Laissant sur le cuivre une quantité d'encre qu'il étendait également avec le chiffon, il essuyait ensuite les parties qu'il voulait éclaircir. Claussin énumère toutes les pièces où il croit reconnaître ce travail, ajoutant qu'à l'aide de la loupe on aperçoit les traces du chiffon. On sait que Rembrandt avait dans sa maison une presse, et qu'il imprimait lui-même ses planches.

Quelques-unes de ses estampes ont paru faire croire que cet artiste était l'inventeur de la manière noire; mais l'honneur de cette invention revient au lieutenant-colonel hessois Siegen, qui la fit en 1642. Jamais, dit Bartsch, aucune planche de Rembrandt n'a été préparée avec le berceau, instrument qui fait le velouté de la manière noire, et en quoi consiste pour ainsi dire l'invention de Siegen. Ses estampes, comme le fait encore très bien remarquer le même auteur, ne sont pas exécutées par le procédé qui imite le lavis au bistre. Ces procédés que nous venons d'énumérer ont dû être connus par beaucoup d'autres graveurs; qu'il suffise de citer Albert Dürer, qui nous paraît avoir fait usage le premier de l'emploi des barbes, et qui l'a fait avec un tel succès que son *Saint Jérôme dans les rochers* est non seulement un des chefs-d'œuvre de la gravure, mais qu'il nous semble pouvoir soutenir la comparaison avec les plus belles estampes de Rembrandt.

V

Personne n'a mieux su tirer parti que notre artiste des procédés que nous avons indiqués plus haut, mais son génie et sa prodigieuse habileté de main l'ont mis, sous ce rapport, à la tête de tous les graveurs du monde, et il est à croire qu'ils le laisseront encore longtemps sans rival.

Rembrandt, vivant à une époque où la gravure à l'eau-forte produisait des chefs-

d'œuvre, au milieu des hommes les plus remarquables, peut, sans désavantage, soutenir la comparaison avec chacun d'eux. Qui fut jamais plus brillant que Van Dyck, plus vif et plus spirituel que Berghem? Personne a-t-il jamais surpassé la science de Karel-Dujardin, de Van de Velde, et surtout de Paul Potter? Qui a mieux traité le paysage que Both, Naiwjncx, Ruisdaël et Waterloo? Qui a été plus étourdissant et plus fantastique que Callot? Ostade, dans ses plus belles pièces, n'offre-t-il pas des productions ravissantes? Rembrandt est-il inférieur à aucun d'eux? Je ne le pense pas.

Si nous opposons à Ostade *la Faiseuse de koucks, le Marchand de mort aux rats,* les *Mendiants à la porte d'une maison* et le *Vieillard endormi,* Rembrandt paraîtra-t-il inférieur? Prenez les plus beaux paysages de Both, de Naiwjncx, de Ruisdaël et de Waterloo, l'emporteront-ils sur la *Vue ancienne d'Amsterdam, les Trois Chaumières, l'Homme au lait,* la *Vue d'Omval, la Campagne du peseur d'or, le Paysage aux trois arbres, la Chaumière et la Grange à foin* et tant d'autres? Car, en fait de paysages de Rembrandt, il faudrait les citer tous : ce sont celles de ses œuvres qui, selon nous, sont le plus à l'abri de toute critique. Un grand nombre de petites pièces de Rembrandt ne sont-elles pas aussi vives et aussi spirituelles que celles qui, chez Berghem, montrent le plus d'esprit et de vivacité? *Les Animaux et la Coquille,* gravés par Rembrandt, sont-ils inférieurs à ce que Potter a fait de mieux? En ce genre, *le Verrat couché* nous paraît avoir atteint la dernière limite de l'art; il ne sera vraisemblablement jamais surpassé.

Les Gueux de Callot sont certainement au nombre de ses productions les plus originales; mais peut-être paraissent-ils trop faits à l'emporte-pièce, et cependant ils ont un aspect si singulier que l'on ne sait si l'on a devant les yeux un être vivant ou une apparition fantastique. Ceux de Rembrandt ont, ce nous semble, un plus puissant effet; ils sont bien vivants, bien besogneux, leurs haillons sont bien réels, chaque jour il leur faut leur pitance; ils sauront bien vous arracher votre aumône, ou voler votre bourse au besoin. Nous savons bien que la critique moderne conteste plusieurs de ces productions, mais, quoi qu'il en soit, Rembrandt conservera assez d'estampes de cette classe pour ne pas infirmer ce que nous venons d'avancer.

Certainement Van Dyck a excellé dans le portrait; personne ne les a exécutés plus vivants, avec plus de fougue, et en même temps avec une plus grande simplicité de moyens et avec moins d'effort. Ceux de Rembrandt sont plus travaillés, mais leur effet est plus grand encore. Il a reproduit ses personnages comme il les a vus, sans leur donner cette forfanterie espagnole que l'on remarque chez Van Dyck. Les portraits de Rembrandt sont plus calmes, plus concentrés, et sur la plupart des physionomies éclate un sentiment profond. Les deux cultes sont ici en présence avec les qualités qui les distinguent. Chez le catholique, voyez le brillant, la vie à l'extérieur, tous les sentiments au dehors, le mouvement et l'animation; chez le protestant, le calme, la méditation, la vie concentrée, le sentiment profond à l'intérieur. Chez l'un, c'est l'éclat et le soleil; chez l'autre, le clair-obscur et la brume de la Hollande. Tous deux reçoivent l'impression de leur culte et du

pays qu'ils habitent; tous deux montrent au plus haut degré les qualités qui ressortent de leur croyance et de leur génie. En dehors de cette comparaison, que Rembrandt soutient sans désavantage, que peut-on présenter à côté des différentes pièces de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament?* Que peuvent opposer les autres graveurs à l'*Agar,* à *Joseph racontant ses songes,* au *Triomphe de Mardochée?* Dans le Nouveau Testament, nous n'avons que le choix des chefs-d'œuvre : *l'Annonciation aux Bergers, la Petite Tombe, la Pièce* dite *de cent florins.* Quel profond sentiment dans la *Petite Résurrection de Lazare,* dans *Jésus-Christ crucifié entre les deux larrons,* dans les différentes *Descentes de croix!* Quelle composition mieux ordonnée que *la Mort de la Vierge?* Citons enfin *la Présentation au peuple* et *les Trois Croix :* quel plus saisissant effet! Personne peut-être n'a mieux représenté que Rembrandt le Dieu des pauvres et des déshérités, Celui qui vient soulager les misères humaines, et qui promet son royaume à tous les petits de la terre.

A notre sens, Rembrandt est très inférieur dans le nu, mais il arrive quelquefois à un effet, à une vérité que personne n'a connus avant lui, et n'a jamais reproduits au même degré. Il est souvent ignoble, mais toujours vrai.

VI

On connaît un certain nombre de catalogues de l'œuvre de Rembrandt. Dans le milieu du siècle dernier, Gersaint, expert en objets d'art, eut le premier l'idée de ce travail; mais, la mort l'ayant empêché de mettre fin à son livre, Helle et Glomy, qui étaient aussi des appréciateurs exercés, traitèrent avec la veuve de Gersaint pour mettre au jour son manuscrit. Ils y ajoutèrent leurs propres observations, et firent imprimer leur ouvrage en 1751. Ils s'étaient servis des œuvres les plus renommés de Paris, tels que ceux de Marolles, de Béringhen à la Bibliothèque du roi, de Silvestre, maître à dessiner des enfants de France; de Julienne, de d'Argenville, maître des comptes; de Potier, etc.[1].

Cet ouvrage, malgré les soins qu'on y avait apportés, ne pouvait être que très imparfait. Il fut beaucoup amélioré par le supplément que Pierre Yver, marchand de tableaux à Amsterdam, fit paraître en 1756. Il rectifia un certain nombre d'erreurs, fit connaître des remarques nouvelles et plusieurs pièces inconnues aux trois premiers auteurs. Il avait puisé ses renseignements dans la belle collection de Van Leyden, qui est entrée depuis au Musée d'Amsterdam. Cet amateur passait pour posséder l'œuvre de Rembrandt le plus

---

1 Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint, et mis au jour, avec les augmentations nécessaires, par les sieurs Helle et Glomy. Dédié aux amateurs des beaux-arts. *A Paris, chez Hochereau l'aîné, quai de Conti, vis-à-vis la descente du Pont-Neuf, au Phénix,* M DCC LI. Avec approbation et privilège du Roi. 1 vol. in-12, 36 pages préliminaires y compris le titre, 326 pages sans compter deux pages en plus pour l'approbation. L'ouvrage était orné d'un portrait médiocre de l'artiste emprunté à une pièce qui a pour titre : *Rembrandt et sa Femme.* Au bas à gauche on lisait : *J. B. G., scul.* 1750, et au-dessous : REMBRANDT-VAN-RHEIN PEINTRE ET GRAVEUR, *né en* 1606, *mort à Amsterdam en* 1668. Ce catalogue a été traduit en anglais en 1752.

complet qui fût en Europe; il était formé des collections Halleng et Maas, Houbraken, Molewater et Burgy[1].

Mais telle est la nature des estampes de Rembrandt, que ces premiers travaux, quoique estimables, étaient bien loin d'approcher de la perfection. Ils restèrent cependant le seul guide des amateurs jusqu'en 1796. A cette époque, Daulby en fit imprimer à Liverpool une traduction à laquelle il ajouta quelques éclaircissements[2].

En 1797, Bartsch, à qui les amateurs d'estampes doivent tant d'utiles travaux, fit paraître un nouveau catalogue de Rembrandt, bien supérieur à ceux dont nous venons de parler, et qui, malgré d'autres plus récents, est encore celui qu'en Allemagne, et peut-être en France, on suit le plus généralement[3].

Le travail de Bartsch est réellement digne de sa réputation; les erreurs précédentes sont rectifiées, et, à quelques exceptions près, il n'attribue à Rembrandt que les pièces qui lui appartiennent réellement. Il décrit trois cent soixante-quinze pièces dont il n'y a pas un grand nombre à retrancher. La visite qu'il fit à Paris, en 1784, au peintre Peters, possesseur alors d'un très bel œuvre de Rembrandt, l'entraîna dans quelques erreurs. Plusieurs remarques annoncées par Bartsch ne sont que des falsifications reconnues depuis peu d'années. Bartsch compléta son livre en donnant le catalogue de Ferdinand Bol, Lievens, Van Vliet, Rodermont et autres graveurs qui appartiennent à l'école de Rembrandt.

En 1824, Claussin réimprima, sans beaucoup de changements, les catalogues de Gersaint et de Pierre Yver, refondus par Adam Bartsch, sans même faire mention de ce dernier, en y ajoutant, çà et là, des remarques et des observations inédites. En 1828, il publia un supplément qui faisait connaître un certain nombre d'états nouveaux, et dans lequel il décrit les œuvres de Ferdinand Bol, Lievens, Van Vliet et autres, les pièces attribuées à Rembrandt, un choix d'estampes de Claessens, de de Frey, de Hesse, et les eaux-fortes de F. Schmidt. Ces catalogues, très bien imprimés par Firmin Didot, quoique préférables aux deux volumes publiés par Bartsch, ne purent prévaloir, à ce moment, auprès des amateurs justement révoltés contre Claussin à cause de sa façon d'agir à l'égard d'un auteur recommandable à tous les titres, et auquel le monde de la curiosité doit tant d'obligations[4]. Claussin a encore eu le tort de mentionner des remarques peu

---

1 Supplément au Catalogue raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy, de toutes les pièces qui forment l'œuvre de Rembrandt, par Pierre Yver. *A Amsterdam, chez Pierre Yver, marchand de tableaux et d'estampes*, M DCC LVI. In-12, 187 pages, plus 8 pages de préface, 9 pages de table de numéros, 2 de table de matière et une page pour l'errata.

2 A Descriptive Catalogue of the Works of Rembrandt, and of his scholars Bol, Livens and Van Vliet, compiled from the original Etchings, and from the Catalogues of de Burgy, Gersaint, Helle and Glomy, Marcus and Yver. By Daniel Daulby. *Liverpool, printed by J. M'Creery, and sold by J. Edwards, Pall Mall, and Cadell and Davies, in the Strand, London*, 1796. In-8°, 22 pages préliminaires, une non paginée, 339 pages, plus une table et un errata. En tête, la copie, de sens opposé, de *Rembrandt au manteau riche*.

3. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et Yver. Nouvelle édition entièrement refondue, corrigée et considérablement augmentée par Adam Bartsch, Garde des estampes à la bibliothèque I. et R. de la Cour, et membre de l'Académie I. et R. des beaux-arts de Vienne. Première partie, avec planches. *Vienne, chez A. Blumauer*, 1797. In-8°, 302 pages, portrait d'après *Rembrandt appuyé*, et fac-similés. Même titre, seconde partie, in-8°, 208 pages avec portrait de Lievens.

4. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt, et des principales pièces de ses élèves, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle édition, corrigée et considérablement aug-

claires et superficielles, et de reproduire, dans la Vie de Rembrandt, les fables et les calomnies de ses devanciers; ses fréquents voyages en Angleterre, et surtout en Hollande, devaient lui avoir révélé les découvertes de Josi, publiées en 1810, incomplètes sans doute, mais dont il était indispensable de tenir compte en 1824, ou bien en 1828. Au total, le catalogue de Claussin est estimable, et peut toujours être consulté avec fruit. Il décrit de Rembrandt trois cent soixante-cinq pièces, dont quelques-unes n'appartiennent pas à ce maître. Les exemplaires du catalogue de Claussin s'écoulèrent très lentement. On en trouva chez lui un assez grand nombre lors de son décès. Au mois de novembre 1844, ils furent vendus à bas prix, et pénétrèrent tout à fait chez les amateurs et les marchands. Peu à peu ses numéros prévalurent en France sur ceux de Bartsch.

En 1836 parut à Londres le catalogue de Wilson. Les améliorations qu'il renferme le rendent préférable à celui de Claussin. Il a rectifié quelques descriptions et fait disparaître des pièces douteuses. Il fait monter cependant l'œuvre de Rembrandt à trois cent soixante-neuf pièces, mais il s'est borné à décrire ce maître et ne s'est pas occupé de son école. Ce catalogue est encore suivi en Angleterre. Wilson, à la tête de son ouvrage, a fait connaître certaines particularités de la vie de Rembrandt, et, d'après Josi, il donne quelques détails sur sa ruine, sur l'inventaire et la vente de ses collections[1].

Tous ces auteurs ont respecté les classes désignées par Gersaint et ses continuateurs. Les numéros de Bartsch, de Claussin et de Wilson diffèrent peu, et permettent, dans les différents catalogues de vente publiés dans les divers pays de l'Europe, de les retrouver facilement.

En 1854, M. Ch. Blanc faisait paraître un ouvrage qui a pour titre : *l'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie, décrit et commenté,* etc., in-folio; mais ce livre ne comprenait que l'explication et la photographie de cent planches. Il n'offrait donc pas le catalogue complet du maître; il était d'ailleurs d'un prix trop élevé pour être accessible à tout le monde.

Dans les commentaires sur les eaux-fortes de Rembrandt que renferme cet ouvrage, M. Ch. Blanc a donné par fragments presque toutes les pièces que contient la brochure de M. Scheltema, publiée en 1852, plus le fameux inventaire de 1656, qui n'avait jamais paru en français. M. Ch. Blanc rendait ainsi un notable service à la mémoire de Rembrandt en faisant disparaître, dans la croyance des amateurs de notre pays, les fables et

---

mentée, par M. le chev. de Claussin. Dédié aux amateurs des Beaux-Arts. *Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot, imprimeur du Roi, rue Jacob*, nº 24. 1824. In-8º, 20 pages préliminaires et 217 pages.

Supplément au Catalogue de Rembrandt, suivi d'une description des estampes de ses élèves, augmentées de pièces et d'épreuves inédites. On y a joint une description des morceaux qui lui ont été faussement attribués et de ceux des meilleurs graveurs, d'après ses tableaux ou dessins. Dédié aux amateurs des Beaux-Arts, par M. le chev. de Claussin. *Paris, de l'imprimerie de Firmin Didot, imprimeur du Roi, rue Jacob, nº* 24. M DCCC XXVIII. In-8º, 20 pages préliminaires et 244 pages.

1. A Descriptive Catalogue of the Prints of Rembrandt, etc. By an amateur. *London : J. F. Setchel, King street, and H. G. Bohn, York street, Covent Garden,* etc. In-8º, 266 pages, sans l'errata.

les calomnies qui, produites et perpétuées par Houbraken, Descamps, Bartsch, Claussin, etc., avaient encore tout le crédit qui appartient à la vérité.

En 1859 et 1861, M. Ch. Blanc a publié, en deux volumes in-8°, un ouvrage intitulé : *l'Œuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par* M. Ch. Blanc, ancien Directeur des Beaux-Arts; *catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part, et rapportées dans le texte.* Paris, chez Gide, libraire-éditeur, 5, rue Bonaparte, 1859-1861; 2 vol., 1er, 392 pages; 2e, 472 pages. Le livre était d'une exécution soignée; les eaux-fortes de M. Flameng, d'après celles de Rembrandt, reproduisaient avec beaucoup de talent les originaux. En 1873, une nouvelle édition in-4° paraissait chez M. Lévy, éditeur. C'est un livre de luxe, très bien imprimé et enrichi de nombreuses héliogravures de M. A. Durand[1].

Le catalogue de M. Ch. Blanc est, selon nous, supérieur à ceux de ses devanciers; il a fait connaître de nouvelles remarques sur les estampes, et en même temps un grand nombre de détails intéressants peu connus ou même inédits jusqu'alors. Il a composé non seulement un catalogue, mais même un livre que l'on peut et consulter et lire avec plaisir. Mais en même temps l'auteur a eu le tort de mettre en avant un certain nombre d'assertions hasardées, ainsi que des dénominations très contestables, pour ne pas dire erronées. Il a eu, en outre, un autre tort, celui de bouleverser l'ordre des numéros, d'où résulte, pour les anciens collectionneurs, un désarroi complet. Les avantages un peu hypothétiques qui pourraient résulter de ce nouveau classement ne sont pas suffisants pour compenser la perte de temps qu'il occasionne lorsqu'il s'agit de trouver la concordance d'un très grand nombre de pièces dont les noms ne se fixent pas dans la mémoire. Ce bouleversement n'est en réalité qu'à la surface, puisque M. Ch. Blanc a seulement supprimé une classe : *les griffonnements,* qu'il a répartis dans différentes classes, et transposé deux autres : *les portraits de Rembrandt,* dont M. Ch. Blanc a singulièrement augmenté la famille, et *les paysages,* relégués à la fin, et auxquels il a ajouté quelques eaux-fortes d'animaux et *la Coquille.* Tels sont, en réalité, les changements principaux.

Cet ordre n'était pas mauvais sans doute, et l'on aurait pu l'adopter s'il eût paru le premier, mais celui de Gersaint, de Bartsch et autres nous paraît au moins aussi bon et même préférable, puisque toute l'Europe y est accoutumée; c'est ce qui nous a engagé à le maintenir, en faisant suivre notre travail d'une table de concordance de tous les systèmes, car, il faut bien le dire, chaque auteur a apporté quelques modifications au classement.

Il est un autre ordre que l'on aurait pu adopter; il aurait l'avantage de faire voir la marche progressive des divers travaux de Rembrandt et le développement de son talent de

1. L'Œuvre de Rembrandt décrit et commenté par M. Charles Blanc, membre de l'Institut, directeur des Beaux-Arts, catalogue raisonné de toutes les estampes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés, de quarante eaux-fortes de Flameng, et de trente-cinq héliogravures d'Amand Durand. *Paris, A. Lévy, éditeur-libraire,* rue Bonaparte, 21. 1873. 2 vol. in-4°, 316 et 308 pages.

graveur : c'est l'ordre chronologique, mais il est bien difficile à établir. Il n'y a guère plus d'un tiers des estampes qui aient une date; de là, beaucoup de conjectures pour les autres pièces, et pour plusieurs l'impossibilité de les rattacher à une année quelconque. M. Vosmaer, auteur d'un excellent ouvrage sur Rembrandt, a tenté ce classement, et s'il n'a pas complètement réussi, du moins son essai est assez remarquable pour être pris en très sérieuse considération; on le trouvera à la fin de ce catalogue.

D'un autre côté, on a cherché à rattacher aux premières années du maître toutes les pièces signées *Rt.* Ce monogramme, pour les nouveaux chercheurs, signifie non *Rt* mais *R. H : Rembrandt Hermanszoon* ou *Harmenszoon* (fils d'Herman ou d'Harmen), et comme plusieurs connaisseurs soutiennent qu'il a signé ainsi tant que son père a vécu, ils attribuent aux premières années toutes les pièces ainsi marquées; le père de Rembrandt est mort en 1632. M. Vosmaer n'est pas du même avis; il classe au contraire un certain nombre de ces pièces à des dates bien postérieures. On a également cherché à rattacher les paysages non datés aux années 1642 et suivantes, par la raison que Saskia, pendant sa maladie, aurait habité la campagne, et que Rembrandt y aurait fait un assez long séjour, après la mort de sa femme. Cette opinion aurait besoin d'être soutenue par des preuves plus positives que celles qu'on apporte à l'appui. On ajoute encore que, plus Rembrandt avance en âge, plus il multiplie les barbes dans ses eaux-fortes. Elles sont rares dans ses premières œuvres, tandis que, vers la fin, il cherche dans ce mode de travail un effet de plus en plus puissant. Il y aurait donc là un guide nouveau pour le classement des pièces non datées.

De nouveaux éléments ont été apportés à ce mode de classement par le travail consciencieux de M. Middleton. Ce savant iconographe a cependant reculé devant son application trop absolue. Il a cru devoir diviser son travail en quatre classes : 1° *les Têtes et les Portraits;* 2° *les sujets de Sainteté;* 3° *les Sujets de fantaisie;* 4° *les Paysages.* Mais, malgré cette division et les tables dont il a enrichi son volume, les recherches y sont encore moins faciles que dans l'ouvrage de M. Ch. Blanc. Toutefois on ne peut assez remercier M. Middleton pour le catalogue, si estimable d'ailleurs, qu'il a consacré à Rembrandt [1].

VII

Gersaint et ses continuateurs avaient admis dans l'œuvre de Rembrandt un certain nombre de pièces indignes de lui, ou qui ne lui appartiennent pas. Pierre Yver, bientôt après, avait redressé quelques-unes de leurs erreurs. Bartsch, sous ce rapport, avait beaucoup amélioré l'œuvre du maître; les travaux de Claussin, de Wilson et de M. Ch.

1. A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Rembrandt Van Rhyn, by Charles-Henry Middleton, B. A. *London, John Murray, Albemarle street,* 1878. Gr. in-8°. Outre le titre, 60 pages pour les préliminaires et l'introduction et 341 pour le catalogue, plus 12 feuilles de fac-similés.

Blanc ont encore fait disparaître de l'œuvre de Rembrandt un certain nombre de pièces qui ne sont pas son ouvrage. Depuis ce temps, on a progressé dans cette voie, et aujourd'hui même on arrive à contester des pièces qui jusqu'à présent ont joui de la faveur et même de l'admiration universelle. Nous devons ajouter que les arguments dont on se sert, les raisons que l'on fait valoir, ont une telle gravité qu'il est de notre devoir de les faire amplement connaître. En 1877, à Londres, le Burlington-Club a ouvert dans ses salons une exposition des eaux-fortes de Rembrandt destinée à devenir célèbre dans l'histoire de l'œuvre du maître. Le but que se proposait le Club était de faire connaître la progression du talent de Rembrandt, en montrant ses estampes suivant l'ordre chronologique, ensuite de rejeter celles qui ne lui paraîtraient pas être de la main du maître, enfin de séparer d'une manière définitive les eaux-fortes incontestables de Rembrandt d'avec celles qui avaient été exécutées seulement sous sa direction par des élèves ou des collaborateurs. Le Club a publié le catalogue de son exposition, précédé d'une introduction par M. Seymour Haden, l'un de ses membres, et en même temps l'un des principaux exposants. Son travail est d'une telle importance que nous nous croyons obligé d'en donner ici une analyse détaillée [1].

On a voulu, dit-il, faire une étude intelligente des œuvres de Rembrandt : c'est ce qui a engagé le Burlington-Club à les classer suivant l'ordre des années et la date effective ou présumée des productions. On a pensé que c'était le meilleur moyen d'étudier l'artiste : on suit ainsi la marche de ses efforts et de ses progrès ; on est admis de cette manière dans l'intimité du graveur et de l'homme. On le suit depuis la première période qui marque ses commencements, à travers les changements de style et d'exécution, jusqu'à sa période moyenne; on peut même l'observer jusqu'à ce que son talent, augmentant constamment, arrive au sommet dans les compositions si expressives de ses derniers jours : *le Christ présenté au peuple* et le *Grand Crucifiement.* Il est à regretter que l'exposition du Burlington-Club n'ait pu rester permanente.

M. Seymour Haden pense que toutes les estampes qui ont été exposées au Burlington-Club ne sont pas de la main de Rembrandt, quoiqu'elles portent son nom et qu'aucun nom d'élève ou de collaborateur ne paraisse sur aucune d'elles. Maintenant, ajoute-t-il, que ces estampes sont rangées suivant l'ordre de leur date réelle ou présumée, comment se fait-il qu'une eau-forte datée de 1633 soit si dissemblable et si inférieure à une autre de la même année? Comment se fait-il que sur l'une on voie visiblement le travail du maître et sur l'autre celui d'un élève qui a travaillé à la planche? C'est donc un examen sérieux qu'il faut apporter ici.

---

1. Catalogue of the Etched Work of Rembrandt selected for Exhibition at the Burlington Fine Arts Club, with introductory remarks by a member of the Club. 1877. *Privately printed for the Club.* In-4°, 51 pages d'introduction.

C'est en 1877 que nous avons rédigé les chapitres 7 et 8, tant sur la brochure de M. Seymour-Haden que sur celle de M. Middleton. Nous prions les lecteurs de n'y voir qu'une analyse des opinions de ces deux remarquables connaisseurs.

Rembrandt, vers 1630, comme le dit Houbraken, avait établi une école. Il divisa la partie élevée de sa maison, dans la *Breedstraat* d'Amsterdam, en cellules ou petits ateliers pour recevoir des élèves; cette méthode de séparation devait leur conserver leur individualité propre. En même temps Sandrart nous fait connaître qui étaient et ce qu'étaient ses élèves, et quel était l'ouvrage qu'ils faisaient. Sur ce témoignage de Sandrart, dont sa connaissance de Rembrandt se borne seulement à cette époque, nous appelons l'attention, parce que nous y trouvons le germe de la solution que nous cherchons.

Sa maison, dit Sandrart, était constamment remplie d'élèves de bonne famille, qui lui payaient 100 florins par an, sans compter les avantages qu'il tirait de leurs peintures et de leurs gravures, qui montaient à 2,000 et 2,500 en plus. M. Seymour Haden demande maintenant qui étaient ces élèves? Peut-on dire qu'ils étaient graveurs à l'eau-forte? Où sont ces graveurs dont Rembrandt aurait tiré un grand profit, et dont aucun catalogue ne fait mention? Le premier élève qui se joignit à Rembrandt fut Jean Van Vliet, qui vint de bonne heure dans sa maison de la Breedstraat, après avoir déjà été avec lui à Leyde; c'est un graveur à l'eau-forte. Après vint Ferdinand Bol, un graveur; ensuite Jean Lievens, un graveur; puis Govaert Flinck, puis Jacob Backer, Gérard Dow et l'un des frères de Wedt, nous ignorons lequel, excepté que ce fut le même qui peignit *la Résurrection de Lazare*, qui est à Saint-Pétersbourg; plus tard, de Poorter, un graveur; Savry, un graveur; Victor, puis Gerbrandt van den Eeckout, un graveur; Philippe Koninck, un graveur, et probablement dans le même temps Rodermont et I. Verbeecq, tous deux graveurs. Il y en avait beaucoup d'autres, trente ensemble, dans sa maison, et graveurs pour la plupart; mais comme ils travaillèrent après 1639, époque à laquelle Rembrandt avait cessé de profiter de leur travail, on ne les nommera pas. En effet, les eaux-fortes de ces artistes ressemblent-elles à certaines de Rembrandt? M. Seymour Haden répond affirmativement. Nous avons là, dit-il, et de la même année, le travail de Rembrandt, de Lievens, de Bol, et parfois de tous les trois réunis.

M. Seymour Haden engage les amateurs à examiner avec attention et critique les diverses collections d'estampes des élèves de Rembrandt. Lorsque leur œil sera plein de ce qu'ils auront vu, ils n'auront qu'à apporter leurs connaissances rectifiées dans la galerie du Burlington-Club.

Passons rapidement en revue ces différents artistes, et commençons par Jean Van Vliet. Ce qui caractérise ce graveur, *le plus jeune*[1] des élèves de Rembrandt, c'est le noir, une violente opposition de lumière et d'ombre qui détruit toute tonalité et tout repos. Il est grossier et incorrect de dessin, vulgaire et exagéré dans l'expression, dénué de toute qualité. Comment un pareil homme a-t-il été souffert, et encore moins employé par un tel maître? Comment lui a-t-il été permis, comme on en a la preuve (Wilson, 28-29), de faire des seconds états estropiés de quelques eaux-fortes de Rembrandt,

---

1. Cette expression, employée par M. Seymour Haden, doit seulement, selon nous, s'appliquer à l'âge de l'artiste.

et même d'attacher le nom de son maître à des copies de plusieurs autres planches (W. 8, 15, RH., 1631), parmi lesquelles on peut citer la copie de *Rembrandt au chapeau relevé et au manteau brodé,* fac-similé calqué avec une intention évidente, mais avec une faute dans le dernier chiffre, un 4 pour un 1 ? On ne voit le travail de Van Vliet que dans les premières eaux-fortes de Rembrandt et dans la foule de petites têtes que les catalogueurs lui ont par négligence attribuées. Ensuite il ne s'est plus occupé qu'à travailler d'après des tableaux de Rembrandt : c'est ainsi que l'on peut expliquer le carton plein d'estampes de Van Vliet trouvé dans l'armoire de Rembrandt après sa déconfiture.

Ferdinand Bol n'avait rien de vulgaire, mais plutôt une dignité tranquille, qui mettait son travail plus en harmonie avec celui de Rembrandt que celui des autres élèves. Il imitait non seulement la manière, mais le mode pratique d'opérer de son maître, tant du sujet que de toutes les tailles qui le composaient. Si ce n'était une certaine faiblesse et l'absence de parti pris inhérente à une ligne copiée, il serait très difficile de dire de deux choses à la fois si semblables et si dissemblables : ceci est de Rembrandt, et cela est de Bol.

Lievens signant ses ouvrages, et étant du même âge que Rembrandt, doit être plutôt considéré comme un disciple imitateur que comme élève. Par acte constitutif de la Guilde des peintres de La Haye, il était défendu à un élève, pendant le temps de son apprentissage, de signer ses propres ouvrages. La manière de Lievens est de trois sortes : la sienne, celle qu'il emprunte à Rembrandt, et une dernière, semi-italienne, qu'il acquit à Anvers. Il se reconnaît particulièrement, parce qu'il exprime la force dramatique par l'avancement du globe de l'œil et un isolement exagéré de la pupille, et par une manière de traiter les derniers plans perdus dans l'atmosphère par un travail fantaisiste de la pointe qui a l'intention d'imiter Rembrandt, mais qui, en réalité, n'imite rien qui soit dans l'art ni dans la nature. Selon M. Seymour Haden, il fut largement employé par Rembrandt pour la production de ses grandes planches. Il y avait donc plusieurs planches de Lievens à l'exposition du Burlington-Club. Son talent se développa grandement lorsqu'il avança en âge, et lorsqu'il eut quitté Rembrandt il fit quelques belles choses de lui-même, tant en portraits qu'en gravures sur bois.

Quant à Philippe Koninck, à cause de sa nature artistique et de sa puissante organisation, il fut le plus semblable à Rembrandt. Il en approche tellement dans sa gravure et ses paysages que l'on pouvait espérer trouver la preuve de sa collaboration; mais elle ne s'y trouve pas, par la raison peut-être qu'il ne vint chez Rembrandt que de 1635 à 1640, et par la raison aussi qu'à cette époque, sauf quelques rares exceptions, Rembrandt n'employait plus dans ses travaux la main de ses élèves.

Rodermont, comme Van Vliet, était occupé à faire des eaux-fortes en fac-similé avec la signature de Rembrandt; mais nous ne savons si ce fut comme disciple ou comme plagiaire. *Esaü vendant son droit d'aînesse* rappelle *le Bon Samaritain.*

Verbeecq, dans ses eaux-fortes, rappelle beaucoup les premiers travaux de

Rembrandt et *le Bon Samaritain* en particulier; mais on prétend que ses œuvres ont précédé cette époque, ce dont il est permis de douter.

Salomon Savry se borna à graver des mendiants (Wilson, 174-175), qui sont librement signés du nom de Rembrandt, une seule estampe exceptée: *le Vendeur de mort aux rats*, dont Savry avoue la copie.

Ce qui complique la difficulté, c'est qu'il y a l'acte constitutif de la Guilde de La Haye, interdisant aux élèves, pendant la durée de leur apprentissage, de signer leurs propres ouvrages; ensuite, c'est que les eaux-fortes dans lesquelles les élèves étaient employés étaient toutes sur les dessins de Rembrandt; enfin, ce qui les rend plus trompeuses, c'est qu'elles ont reçu ses corrections, qu'elles ont été tirées et publiées sous le couvert de son nom. Il faut ajouter ce fait non moins étrange, c'est que Rembrandt a quelquefois emprunté le travail des autres. Jean Van de Velde passe pour être l'auteur originaire du *Bon Samaritain*, de *la Faiseuse de koucks* et du *Charlatan* (notre n° 129); Béham, des *Gueux* avec les inscriptions en hollandais, copiés par Rembrandt et gravés par Savry; Lievens, des *Trois Têtes orientales;* Jean de Wedt, de beaucoup de motifs de la *Grande Résurrection de Lazare;* Bol, de la planche attribuée à Rembrandt, mais seulement adoptée par lui dans le *Pampiere Werld*[1]; Eeckhout, du *Sacrifice d'Abraham*, très amélioré par Rembrandt; Albert Dürer, du Christ dans *les Vendeurs chassés du Temple;* Martin Van Hemskerck, des deux sujets de la *Vie de Tobie;* Léonard de Vinci, du *Retour de l'enfant prodigue;* Hercule Seghers, de *la Fuite en Égypte;* Gérard Dow, de *la Samaritaine aux ruines;* Herckmans, du sujet connu sous le nom de *la Fortune contraire*. Il aurait encore emprunté à d'autres *les Musiciens ambulants*, les *Petits Disciples d'Emmaüs* et *la Femme aux oignons*. Il faut y ajouter le *Grand Saint Jérôme* au pied de l'arbre, pris d'un dessin du Titien, et, dans d'autres estampes, Titien et Campagnola ont donné les motifs des derniers plans. Un fait plus étrange encore peut-être, c'est que les disciples de Rembrandt ont été tenus en plus grande estime que le maître, et souvent, pour illustrer des faits historiques, ils lui ont été préférés. Il est tel de ses portraits qui n'était payé en vente publique que 6 florins. C'étaient d'autres peintres que les poètes célébraient, entre autres Koninck.

VIII

Le Burlington-Club s'est efforcé de ranger les eaux-fortes de Rembrandt suivant les années et même l'ordre dans lequel elles ont été produites. On a classé d'abord les pièces signées, ensuite celles qui ne le sont pas, et auxquelles elles paraissent s'associer naturellement d'après les événements de la vie de Rembrandt dans ce temps, ou qui suivent

1. Le *Pampiere Werld* ou *Wereld*, comme dit Vosmaer (le Monde en papier), est un poème hollandais de Jan Hermans Krul, qui fut forgeron, comme le poète Vondel fut marchand de bas, et le poète Jan Vos verrier.

immédiatement des peintures sur le même sujet exécutées dans cette année ou dans celle qui l'a suivie. Pour les portraits, on s'est guidé d'après l'âge connu du personnage dans ce temps-là : ainsi, *Saskia mourante*, se place à l'année 1642. On remarquera ainsi les différences de style, l'aurore, le développement et la maturité du génie de l'homme. On aperçoit d'abord une certaine inégalité dans le travail des dix premières années, comme si différentes mains y avaient été employées. Des compositions d'exécution vulgaire comme l'*Ecce Homo* paraissent en une étrange opposition avec des pièces finies comme *la Mort de la Vierge ;* des effets mélodramatiques, comme dans *la Résurrection de Lazare,* avec l'exécution timide et maniérée du *Bon Samaritain.* Ce temps passé, on voit une plus grande homogénéité de dessin et d'exécution. Ensuite le paysage devient si prédominant qu'il remplit presque toute la place des dix autres années. Après viendront les portraits, compositions et sujets bibliques, d'une telle beauté, d'un talent si transcendant, que nous nous convaincrons que l'apogée de l'art dans cette forme a été atteint. La première période va de 1628 à 1639, la deuxième de 1640 à 1650, la troisième de 1651 à 1666.

PREMIÈRE PÉRIODE. 1628-1639.

Le principal but du Burlington-Club était d'établir une comparaison entre les diverses pièces pour connaître ce qui était et ce qui n'était pas de Rembrandt. Ainsi, en comparant le n° 3 (notre n° 340), *le Portrait de Rembrandt* n° 9 (notre n° 16) avec une tête âgée : *Vieillard au front ridé* (notre n° 276), on reconnaîtra immédiatement par cet examen que cette dernière tête est de Bol.

Les portraits de Rembrandt, de sa mère et de sa femme abondent dans cette période. Ceux du maître ont généralement un costume de fantaisie qu'il abandonna en avançant en âge. Le plus important de ces derniers est *Rembrandt avec un chapeau rond et un manteau brodé* (7). On voit sur la planche du 1er état, qui fut exposée, des retouches au crayon par Rembrandt, avec la date et la mention de son âge de sa propre écriture. Il faut que l'on sache que ces retouches additionnelles de blanc n'ont pas été faites au moment de l'exécution, en 1631, mais un peu plus tard. La manière, l'écriture et la différence qui existe entre la signature entière et le *R. H.* qui était la signature habituelle de l'artiste à cette époque, et qui se montre dans les états suivants, excepté dans le 7e, ne laissent aucun doute. Voici encore *Rembrandt aux trois moustaches* (notre n° 2). Cette petite tête pleine d'expression et de la plus grande beauté mérite d'être signalée ; puis, vers la fin de cette série, *Rembrandt au bonnet orné d'une plume* (notre n° 20), *Rembrandt au sabre flamboyant* (notre n° 18), et *Rembrandt appuyé* (notre n° 21), ce dernier en épreuves du premier et du second état, avec des retouches au crayon par l'artiste. Nous ne classons pas parmi ces portraits : *Rembrandt avec une aigrette* (notre n° 23), probablement unique dans cette classe, parce que ce n'est pas le visage

de l'artiste, et parce qu'on y distingue nettement, près du nez, une verrue que Rembrandt n'avait pas.

Parmi les portraits de sa mère, il y a, en outre d'une tête de 1628, une autre qui mérite l'attention, parce qu'elle est en habits de deuil de veuve, à cause de la mort de Harmen, le père de Rembrandt. Celui-ci avait profité de cette occasion pour mettre son nom en entier, sa signature ayant été jusqu'à cette époque *R. H.* (*Rembrandt Harmenszoon,* fils d'Harmen).

La belle tête de sa femme Saskia (la *Grande Mariée juive,* notre n° 328), alors sa fiancée, appelle ensuite notre examen. Le premier état, rare, démontre, à cause de son brillant extraordinaire, de l'exécution et du mode parfait dont il est éclairé, combien le premier travail d'une eau-forte peut perdre même dans les mains de Rembrandt lorsque celle-ci est travaillée une seconde fois. Le premier état paraît avoir été exécuté devant une fenêtre ordinaire et les états suivants complétés dans l'atelier, et il est inutile de dire ce qu'elle a perdu de ses qualités lumineuses.

On a rejeté, ou regardé comme n'étant pas de Rembrandt, mais exécutées seulement dans sa maison par des élèves, des têtes qui sont de Van Vliet quoique avec la signature *R. H.*, une petite gravure sur bois, *le Philosophe avec un sablier* (notre n° 313), qui est de Lievens, le *Buste de Vieillard* (notre n° 276), par Bol, *la Fuite en Égypte, Rembrandt inventor et fecit,* 1633, probablement aussi de Bol d'après un dessin de Lastman; *le Bon Samaritain*, par Bol ou Rodermont, la *Grande Résurrection de Lazare* signée *R. H. v. Rijn. Ft.*, la *Grande Descente de croix*, signée *Rembrandt fecit cum privil.* 1633, par Lievens; *la Fortune contraire* (notre n° 112), probablement par Bol, *Rembrandt à l'oiseau de proie* et *Rembrandt aux cheveux crépus*, probablement par Van Vliet; les *Trois Têtes orientales* (nos n°s 283-285); *Rembrandt geretuckierdt,* 1635, et *l'Ecce Homo*, *Rembrandt* 1636 *cum privile,* par Lievens; le *Saint Jérôme en méditation* (notre n° 103), *Rembrandt,* 1634, probablement par Bol; *le Peseur d'or, Rembrandt f.* 1639, la tête et les épaules seulement par Rembrandt, et *Rembrandt dessinant d'après le modèle,* dont l'ébauche seule est de sa main et le reste de Bol.

La *Grande Résurrection de Lazare* n'a pas de date. Sur cette eau-forte la signature n'est pas celle de Rembrandt. Ce n'est ni son ordonnance, ni son action dramatique; tout cela ne ressemble en rien à aucune autre production de Rembrandt avant 1633, lorsqu'il signait habituellement *R. H* , ni même après. Cette pièce paraît avoir été faite d'après une peinture. On dit, bien que nous ne puissions l'affirmer, qu'un tableau semblable exécuté par de Wedt existe à Saint-Pétersbourg [1]. Que cela soit ou ne soit pas, il y a peu de Rembrandt comme sentiment, composition et exécution dans cette planche. La gravure de la robe de la principale figure est très habile, mais n'est pas de Rembrandt. Il y a des travaux dans différentes parties du ciel qui sont semblables à ceux de Lievens et

---

1 M. Vosmaer dit avoir retrouvé ce tableau au Musée de Darmstadt.

encore davantage dans d'autres parties, à l'exception de la tête du Christ, qui rappelle Bol. Les figures de la foule sont de Bol, aussi bien que les rochers, les lignes de terre et l'ombre sur la signature. D'un autre côté, il y a plus de vigueur dans ce travail qu'on ne le rencontre ordinairement chez Bol et plus d'apparence de la hardiesse de Lievens. Cependant nous hésitons à nous prononcer sur cette planche, quoique, en général, elle ne nous inspire aucune confiance. On peut la comparer avec la tête de *Rembrandt au bonnet rond et fourré*, qui a été faite auparavant, et avec la petite tête de *Rembrandt aux trois moustaches*, qui a été faite après ; et pour des ressemblances avec le travail de Bol, avec l'École de Rembrandt qui est au British Museum, et avec les têtes dans *le Bon Samaritain*.

Quant à cette pièce, M. Seymour Haden en parle avec moins d'hésitation. Il soutient que cette planche est exécutée par Bol, à moins que Rembrandt, ce qui n'est pas impossible, n'ait trouvé un autre Bol dans Rodermont. Le tonneau dans le coin est sans consistance et rotondité et sans aucune capacité de contenance. La paille qui est au-dessus ressemble à des cheveux. Le paysage, les fabriques, le feuillage, dans les seconds plans, sont dans la manière de Rembrandt, mais non de Rembrandt. Les volailles sont de carton, la maçonnerie est mal rendue au-dessus de la fenêtre L'enfant tenant le cheval, le vieillard sur les marches, les herbes sur le premier plan, tout cela en somme se retrouve dans les œuvres de Bol. En même temps, M. Vosmaer, parlant d'une eau-forte antérieure sur le même sujet, signée *J. Van de Velde, fecit* (auquel de fait il attribue l'invention), dit : « La scène me paraît être le prototype de celle de Rembrandt, avec son vieil édifice, son perron où apparaît un valet portant une torche, son escalier au bas duquel le Samaritain paye l'hôte qui tient une chandelle, avec son cheval et son serviteur qui enlève le blessé. Le fond en diffère. » Comparez les têtes de cette composition avec la mère de Rembrandt déjà mentionnée, ou *Rembrandt aux trois moustaches*, ou la *Grande Mariée juive* (Saskia).

La *Grande Descente de croix*. Des nombreuses copies faites pour Rembrandt (l'année 1633 est la plus fertile en ce genre), cette planche est la plus habile, et toutefois c'est la copie dont on peut plus facilement faire la démonstration, puisque la preuve s'en trouve non seulement dans le caractère même de la planche, mais encore dans un fait plus matériel. Il y a en effet deux planches : la première manqua à la morsure et a été abandonnée ; celle qui a été exposée au Burlington-Club est une seconde planche faite pour remplacer la première. Une étude attentive des deux est nécessaire pour comprendre les idées émises dans cet article. La première est finement et délicatement gravée, et a toutes les apparences d'être de la main de Rembrandt. On y voit le travail du maître ; elle paraît originale : c'est-à-dire que chaque taille, chaque point a sa raison d'être, et qu'elle semble entièrement faite *con amore*. Il suffit de comparer la première et la seconde, la supériorité du faire de l'une sera à l'instant constatée. Dans le premier plan, il y a une étoffe brodée : regardez-la attentivement et ensuite portez vos yeux sur cette étoffe dans

la seconde planche. Regardez l'échelle et les échelons qui la composent, et particulièrement au dernier rang dans la première planche, et ensuite voyez la manière mécanique avec laquelle on a eu soin de les rendre dans la seconde, faites attention au travail, et particulièrement aux contour, dessin et exécution de la jambe avancée de l'homme agenouillé dans l'une et aux mêmes détails dans l'autre. On comprendra facilement que les deux planches ne peuvent pas être de la même main. Revenez à l'étoffe brodée de la première planche, vous y verrez deux épingles au moyen desquelles les plis y ont été arrangés comme l'aurait fait un artiste; examinez ces mêmes plis dans la seconde, l'ampleur expressive de l'étoffe dans l'une, et la rigidité maniérée de l'autre que les travaux les plus minutieux n'ont pu atténuer. Voyez le travail du bois qui ressemble à du bois dans la première et l'apparence grossière d'une échelle que le copiste a obtenue dans la seconde. Après cet examen, on sera obligé de convenir que la première est l'œuvre d'un maître et la dernière celle d'un élève, et que dans ce cas celui-ci est Lievens. Le travail ressemble complètement à celui de ce dernier.

Saint Jérôme en méditation (notre nº 105), petite planche, offre beaucoup de caractères de têtes du *Bon Samaritain;* elle est évidemment de Bol. Le lion est un léopard héraldique qui a son similaire dans une eau-forte de Bol : *Saint Jérôme dans une caverne.* On a placé au Burlington-Club le dessin d'un lion par Rembrandt pour servir de point de comparaison. Quant aux *Trois Têtes orientales,* l'examen ne sera pas long. L'originalité de l'une d'elles (*le prétendu J. Cats,* notre nº 283) nous paraît probable. Nous ne supposons pas que ce soit une copie faite par Rembrandt. A l'égard de la signature, M. Seymour Haden trouve que M. Vosmaer est dans le vrai en y lisant un mot hollandais qui signifie *retouché.*

Pour l'*Ecce Homo*, on a la peinture originale. Elle a été prêtée au Burlington-Club par lady Eastlake. On y voyait deux épreuves terminées et la photographie d'une épreuve en cours de reproduction par un copiste, enfin diverses eaux-fortes petites et grandes faites dans le même temps par Rembrandt pour pouvoir les comparer à celle-ci : d'abord *la Mort de la Vierge*, *la Présentation au Temple*, et *la Jeunesse surprise par la Mort.* Il n'y a qu'à mettre toutes ces pièces en présence pour être assuré que cette populaire mais grossière planche, pour laquelle on paye d'aussi grosses sommes et que tous les catalogueurs continuent à prôner, n'est autre chose qu'une copie habile, largement retouchée par Rembrandt et publiée par lui seulement dans un but d'intérêt commercial. On y constate, par le fac-similé joint au catalogue de Burlington-Club, la médiocrité des têtes du côté gauche et le fait palpable du copiste procédant, à partir des côtés de la planche et allant vers le centre, dans un mode purement mécanique, finissant comme il commence, et ayant fait les ombres projetées par les pieds du fauteuil de Pilate avant même d'avoir gravé les pieds de ce fauteuil. M. Carpenter, conservateur du cabinet des estampes au British Museum, avait l'habitude de dire de cette planche qu'il était étrange qu'un homme tel que Rembrandt eût travaillé d'une si étrange manière, commençant par les

bords et allant vers le centre. Mais deux choses n'ont jamais frappé M. Carpenter : c'est qu'un artiste original n'aurait pas pu et n'aurait pas voulu procéder de cette manière, mais qu'un copiste l'aurait fait. C'est ce que l'on remarque également dans *le Peseur d'or*. Il y a au British Museum une autre épreuve de ce rare état de l'*Ecce Homo*. Elle est couverte de corrections par Rembrandt sur le travail de l'élève. On y remarque de larges taches de bistre pour lui faire connaître où il devait y avoir plus de force, des ratures balayantes pour marquer la place où il fallait enlever. M. Seymour Haden engage toujours à comparer cette planche avec les trois pièces citées plus haut. Il persiste à considérer Lievens comme l'auteur de l'*Ecce Homo*.

Quant au *Peseur d'or*, la planche serait de Bol, à l'exception de la tête, que Rembrandt devait achever. Bol a donc travaillé en partant des bords et en allant vers le centre. Cette planche est faite d'après un tableau. Comme sa voisine dans l'exposition du Burlington-Club : *Rembrandt dessinant d'après un modèle*, elle était ébauchée par Rembrandt et donnée à Bol pour la remplir, mais avec des instructions afin de laisser une place libre pour la tête et les épaules. La tête une fois faite, l'œil le moins exercé apercevra la différence entre le travail magistral de Rembrandt, entre la robe fourrée et le reste de la planche. Il suffira de regarder ensuite l'enfant agenouillé, la grande caisse, le baril et le tapis de la table. Observez maintenant *la Mort de la Vierge* pour les accessoires, et pour la dissemblance du travail *la Jeunesse surprise par la Mort;* ces deux pièces sont contemporaines du *Peseur d'or*. Quant à *Rembrandt dessinant d'après le modèle*, l'emploi du travail à la pointe sèche dans la préparation de cette planche lui donne l'aspect d'une production postérieure, néanmoins M. Seymour Haden est persuadé, d'après les travaux faits dans les fonds, que c'est une planche de la même époque qui, pour une cause inconnue, a été abandonnée pendant que Bol était employé à la terminer. Le premier état, lorsqu'il est retiré de son cadre, laisse voir les instructions données par Rembrandt à son élève pour diminuer le ton de deux masses claires qui paraissent comme des taches dans le fond.

Un dernier mot sur l'année 1633 : on a fait pendant son cours dans l'atelier de Rembrandt plus d'eaux-fortes qu'en aurait pu faire un maître graveur. En même temps, comment Rembrandt s'y serait-il pris pour exécuter trente-trois tableaux connus et en outre un grand nombre de dessins signés ? Les deux grandes planches de *la Descente de croix* l'auraient occupé elles seules pendant six mois, et la moyenne de sa production en cette année aurait été en raison d'un tableau ou d'une eau-forte par semaine.

MOYENNE PÉRIODE. 1640-1650.

Rembrandt avait acquis une grande réputation, et sa femme se mourait. Après la mort de celle-ci, ses affaires se dérangèrent, et on entendit moins parler de lui. Est-il

quelque chose dans ses travaux de cette époque qui puisse jeter quelque lumière sur cette partie obscure de sa carrière? Ses travaux peuvent nous dire où était alors Rembrandt après la mort de Saskia et au moment du désordre de ses affaires. La soudaine apparition de paysages, leur remarquable prépondérance dans les eaux-fortes de cette époque, ne nous disent-elles pas assez à quelle partie de la Hollande il les emprunta? *Les Trois Arbres,* la *Vue d'Omval,* la *Campagne du Peseur d'or, le Cochon, le Taureau, le Verger et la Grange, la Vache qui s'abreuve, l'Homme au lait, la Grotte et le Ruisseau, le Paysage aux trois chaumières,* ont peu de rapport avec Amsterdam et démontrent qu'il n'était pas alors dans cette ville. Maintenant jetez les yeux sur le groupe d'eaux-fortes qui se place de 1645 à 1648 : on trouve le portrait de *Jean Six, le Pont de Six, le Frontispice de la tragédie Médée, la Bohémienne espagnole,* illustration d'un livre auquel Six pouvait bien être intéressé; le portrait du médecin *Ephraïm Bonus,* dont Six avait la peinture originale dans sa maison; *Rembrandt dessinant à une fenêtre,* certainement la fenêtre de Six. Il est donc probable qu'il avait trouvé un refuge près de son ami à Elsbroeck; probablement toutes ces pièces et peut-être celle de *cent florins* ont été composées et tirées dans sa compagnie et sous son toit.

Nous avons à cette époque *le Moulin,* qui n'est pas celui de Rembrandt, mais dont la peinture a figuré il y a quelques années à la *British Exhibition,* la *Vue d'Amsterdam, les Trois Arbres,* la *Vue d'Omval,* puis le portrait de *Sylvius,* ministre prédicant qui avait marié Rembrandt, gravé non d'après nature, puisqu'il était mort en 1638, mais d'après une peinture faite de souvenir en 1644; ensuite *Faustus,* les deux *Saint Jérôme,* dont le plus grand est d'après un dessin du Titien, lequel ne diffère de l'eau-forte que par l'absence du lion et la présence d'une figure de Vénus couchée à la place du saint; il a dernièrement figuré à Londres à la vente Wellesley. A la même période appartiennent le *Paysage avec la tour en ruines,* dans son premier état; la *Campagne du Peseur d'or,* qui serait plutôt la vue du château de Six; enfin la *Pièce de cent florins,* dont deux épreuves du premier état figuraient à l'exposition du Burlington-Club.

DERNIÈRE PÉRIODE. 1651-1666.

Elle s'ouvre avec les portraits de *Clément de Jonghe,* éditeur, ami de Rembrandt, d'*Asselyn* et de *Coppenol,* et ne nous présente ensuite qu'un paysage, *le Bouquet de bois* (1652), d'où l'on présume pouvoir conclure que dans ce temps Rembrandt était retourné à Amsterdam. On trouve alors les portraits de *Lutma,* de *Van der Linden,* de personnages mêlés à la faillite qui se poursuivait à cette époque, d'*Abraham Frans,* du *Jeune* et du *Vieux Haaring,* en outre le rare portrait de *Rembrandt* sur une planche longue, et celui du docteur *Arnold Tholinx,* depuis longtemps confondu avec l'avocat Tolling ou l'alchimiste Van Tol. De cette même époque sont le *Saint François, le Christ présenté au peuple* et *les Trois Croix.* Quant à ces deux dernières planches, elles sont

semblables de sentiment, de faire, de mesure, ce qui en fait pour ainsi dire un seul ouvrage. En prenant de la première à la dernière épreuve, il a fallu peut-être deux années pour l'achèvement de ce travail, ce qui fait qu'on ne peut absolument s'en rapporter à la date; on ne peut savoir non plus laquelle des deux pièces a été faite la première. Les figures grossièrement indiquées des personnages dans *les Trois Croix* n'ont été exprimées ainsi que parce que Rembrandt s'était proposé de terminer la planche dans le moment où les ténèbres couvrent la terre. Les premiers états ne sont en réalité qu'une préparation pour le clair-obscur; ce n'est que le 3ᵉ état qui donne l'expression réelle de la planche.

M. Seymour Haden termine par quelques mots à l'adresse des rédacteurs de catalogues. « Ce n'est pas assez, dit-il, de découvrir ou de décrire de minimes différences de travaux, mais il est indispensable d'avoir une connaissance approfondie de l'artiste et de ses œuvres, de l'art en général et de l'eau-forte en particulier. Pour entreprendre une tâche aussi délicate, on doit posséder l'expérience et la pratique du métier, une connaissance véritable de ce qui peut ou ne peut pas être obtenu sur une plaque de cuivre, être initié à tous les détails des procédés d'impression, à la synthèse autant qu'à l'analyse; posséder enfin cette sorte d'intuition qui est le propre des natures artistes. Des connaissances acquises et acceptées à la hâte et sans contrôle, la division et la subdivision de choses qui, par leur essence même, sont indivisibles, et le manque d'aptitudes spéciales, ne peuvent que produire une confusion plus grande que celle qui existe déjà, et une multiplication des états déjà si nombreux, profitable seulement aux marchands d'estampes. »

IX

Le Rév. H. Middleton, iconophile distingué, a aussi publié un ouvrage sur la même exposition. Il donne son adhésion aux opinions de M. Seymour Haden, tout en les contestant ou les modifiant dans certaines circonstances. Nous compléterons notre travail par l'analyse de plusieurs passages de cette brochure [1].

La *Grande Résurrection de Lazare*, dit M. Middleton, est, selon M. Vosmaer, la reproduction d'un tableau de Jean de Wedt ou de Wet, car il a quelquefois signé ainsi. Si cette peinture est réellement datée de 1633, il y a là une date valable; c'est bien à peu près à cette époque que Rembrandt exécuta cette planche. On peut donc la placer à l'année 1633 [2]. On en connaît 10 états ou plus [3]; elle est bien inférieure à la *Petite Résurrection*. Il y a cependant beaucoup de dignité dans les attitudes des principales figures, bien que l'élé-

---

1. *Notes on the etched work of Rembrandt*, with special reference to the recent Exhibition in the Gallery of the Burlington Fine Arts Club 1877, by the Rev. Charles-Henry Middleton. Reprinted (by permission) from the Academy. (*London*) *John Wilson*, 12, *King William street, Charing Cross*, 1877. In-4°, 25 pages.
2. M. Vosmaer dit 1632.
3. Il y a onze états, dit M. Ch. Blanc.

ment religieux manque en quelque sorte, et, comme le fait remarquer M. Ch. Blanc, il semble que Rembrandt ait cherché à représenter le miracle du Christ comme l'effet d'un magnétisme surhumain ou d'une sublime incantation. Mais cette pièce, quoique possédant des qualités très remarquables, est au-dessous des éloges qui lui ont été prodigués. Bien que la principale figure puisse faire une grande impression, et que toute la composition en soit hautement artistique, il n'y a aucune eau-forte parmi celles attribuées à Rembrandt dans laquelle il y ait tant à critiquer. Les formes et les gestes des personnages qui entourent la tombe, ou qui se trouvent dans l'ombre, vers la gauche, sont singulièrement incorrects et mal dessinés; leurs traits sont presque repoussants; leurs membres sont grossiers et déformés, les mains principalement. La manière n'est pas celle de Rembrandt. Le travail est tantôt de la plus grande négligence et tantôt d'un fini à la fois ennuyeux et sans effet.

Le British Museum possède un troisième état de cette planche, où l'on voit un travail hardi au crayon, couvrant en partie la figure de la femme, sur la droite, au pied de la fosse. Un semblable travail paraît aussi dans le bas de cette épreuve. Dans cet état, la femme est penchée en arrière; le travail du crayon est une correction évidente, mais c'est seulement l'indication d'un projet d'amélioration, et non une rectification prête à être exécutée. Dans le 4e état, la correction a été faite, la femme est penchée en avant. Il semble qu'un élève ait été aidé par une correction, et qu'il l'ait exécutée sous l'œil du maître. Il y a encore d'autres changements : la bouche de la femme aux bras étendus, dans l'arrière-plan, qui était démesurément grande, a été réduite à une dimension plus modérée. L'ombre du groupe de gauche manquant de relief, on a eu recours au grattoir; une trop grande uniformité dans l'ombre, en d'autres endroits, a été corrigée à la pointe sèche, et même dans toute la planche, jusqu'à ce que celle-ci soit trop usée pour supporter une nouvelle expérience. On aperçoit dans tout cela le travail d'un élève et la direction d'un maître; mais l'élève, quel est-il? A cette époque Van Vliet travaillait chez Rembrandt; ce n'était pas, à proprement parler, un élève, puisqu'il mettait son nom sur ses productions. Peu de temps auparavant, il avait déjà exécuté une *Résurrection de Lazare*, mais cette pièce fait peine à voir; c'est Van Vliet dans tout ce qu'il a de pire. Rembrandt affectionnait Van Vliet. Il est probable qu'il l'aida dans l'exécution du *Saint Jérôme* que signa Van Vliet, mais auquel il ajouta *RH Van Rijn inv.* et la date de 1631. Cette pièce et quelques autres faisaient concevoir des espérances que Van Vliet ne réalisa pas; il ne put jamais se défaire de son exagération et de son style raboteux et barbare.

Quant à *Jacob pleurant la mort de Joseph,* cette pièce, qui n'a pas été exposée au Burlington-Club, a été copiée d'une façon trompeuse. M. Middleton pense que cette copie est l'œuvre originale de Van Vliet, tandis que celle qui porte le nom de Rembrandt n'est que la répétition de celle-ci refaite par Van Vliet sur une autre planche, après que la première eut été soumise à la critique de Rembrandt. On voit dans cette estampe les mêmes

fautes que dans la *Grande Résurrection de Lazare*. Il y a la même exagération dans les traits et dans les poses, et le même contraste dans la manière d'opérer, mais pas tout à fait au même degré. Cette pièce, comme la *Grande Résurrection,* est aussi signée *van Rijn*. Van Vliet a laissé quatre-vingt-dix pièces; presque toutes sont très mauvaises, à l'exception d'une douzaine qui sont d'après les dessins de Rembrandt. Six d'entre elles ont l'inscription *van Rijn*, quatre portent la date de 1631, une est datée de 1633; une autre encore peut bien appartenir à cette même année. La signature *van Rijn* n'était point usitée de la part de Rembrandt; on ne la trouve que sur les deux eaux-fortes que nous examinons et sur quelques tableaux, et encore faut-il les rapporter à ses premiers temps. Dans l'école de Rembrandt, il n'y a que Van Vliet qui lui attribue ce surnom, et même il ne l'emploie plus après 1633. Sur les six pièces exécutées après 1634 il met seulement *RH inv.* avec sa propre signature.

M. Middleton conclut que dans la *Grande Résurrection de Lazare* et le *Jacob* on a le dessin de Rembrandt, et que probablement quelque partie a été exécutée par lui, mais que la plus grande portion est l'œuvre de Van Vliet. Ce dernier seul eût été incapable de rien faire d'approchant; mais, seulement comme point de comparaison, il faut examiner ce que Van Vliet a fait sous la direction de Rembrandt, et ces pièces sont d'un mérite tellement supérieur qu'on a peine à croire que la même main ait pu exécuter les unes et les autres.

Le Bon Samaritain. Rembrandt inventor et fecit 1633. M. Seymour Haden attribue cette pièce à Ferdinand Bol ou à Rodermont, et, selon lui, Rembrandt n'y a aucune part. M. Middleton ne partage pas cette opinion, parce qu'il croit voir dans cette pièce l'évidence de la main du maître aussi bien que celle de l'élève. Il est malheureux qu'on n'ait aucune gravure de Bol signée avant 1639. Bol, en 1633, n'était qu'élève, il ne signait pas encore; on ne peut comparer cette pièce avec aucun autre de ses travaux incontestés de cette époque. Les manières de l'un et de l'autre échappent à peu près à toute comparaison. Cependant le travail du *Bon Samaritain* a quelque ressemblance avec celui de Bol dans ses premiers temps. Quant au sujet, M. Vosmaer (p. 38) fait remarquer que l'idée en a été empruntée à une estampe de Jean Van de Velde signée et non datée. Van de Velde était né en 1598. Son *Bon Samaritain* diffère du nôtre en ce qu'il offre une scène de nuit. Le bon Samaritain et l'hôte y sont représentés au pied de l'escalier, au lieu de l'être dans le haut. M. Middleton assume la responsabilité d'affirmer que cette pièce a été dessinée et en partie exécutée par Rembrandt et qu'il l'a fait achever par son élève. Si on se reporte au *Saint Jérôme* n° 103, on pourra voir que cette pièce a une ressemblance beaucoup plus frappante avec le travail de Bol.

L'amateur doit aussi étudier un autre soi-disant Rembrandt, non exposé, n° 57, *la Fuite en Égypte. Rembrandt inventor et fecit :* 1633.; le dessin est de Rembrandt. Quoique l'on ne puisse admirer les efforts de l'âne pesamment chargé pour gravir le terrain montant où Joseph le conduit, cependant, lorsqu'on compare l'élégance mécanique du

faire et le feuillage précis avec ce qu'on voit dans quelques parties du *Bon Samaritain,* on est, dit M. Middleton, irrésistiblement conduit à cette conclusion que cette *Fuite en Égypte* et *le Bon Samaritain* doivent une grande partie de leur exécution à la même main. L'inscription des deux pièces est la même, ce qui est toujours une curieuse coïncidence, sinon quelque chose de plus. M. Middleton trouve dans *le Bon Samaritain* tout ce qui caractérise le génie de Rembrandt, et, bien qu'on y reconnaisse la main d'un élève, il ne peut se refuser à y voir les traces de l'œuvre du maître. C'est d'ailleurs une production de ses commencements, lorsqu'il n'était pas encore en possession de tout son talent.

La *Tête de Vieillard* (notre nº 276), qui à l'exposition de Londres a été inscrite au nom de Bol, pourrait peut-être lui être attribuée, mais la question n'est pas exempte de difficulté : il y a quatre têtes pareilles sur lesquelles on voit le monogramme de Rembrandt et dont trois sont datées. Un premier ouvrage de Bol, non décrit, est signé en caractères plus forts que ceux dont il se sert généralement : *F. Bol*, 1639. Il représente un homme attablé devant une miche de pain et élevant les mains comme pour invoquer la bénédiction du Ciel. Si cette estampe est réellement de Bol, et pour cela il faudrait la comparer attentivement avec sa première production, nous avons là un exemple de sa manière à cette époque ; son exécution est certainement inférieure à celle de la tête citée plus haut et des autres dont nous avons parlé. En 1642-43, le faire de Bol se rapproche notablement de celui de Rembrandt, et à ces dates il a plusieurs fois reproduit les têtes dont nous avons parlé, bien qu'on ne puisse dire qu'il les ait égalées. Bref, si l'on admet que ces pièces sont de Bol, nous devons rejeter la signature et les dates qui y paraissent et placer ces estampes dix ans plus tard, au temps où Bol signait de son nom. Pourquoi donc aurait-il mis sur ses meilleures pièces un monogramme qui n'est pas le sien ? M. Middleton persiste à attribuer ces pièces à Rembrandt, et, selon lui, bien que la *Tête de Vieillard* diffère de divers travaux de ce maître à la même époque, cela ne prouve pas que cette pièce ne soit pas de sa main. Dans d'autres occasions son travail offre les mêmes dissemblances.

Nous passons à la *Grande Descente de croix*. Deux estampes sur cuivre, presque de même grandeur, portent ce titre. La première a été si fortement endommagée, pour avoir été accidentellement exposée à l'acide, que la plus grande partie du travail a disparu, et que seulement trois épreuves tirées de cet état ainsi détruit sont connues. Le catalogue du Burlington-Club offre une reproduction d'une partie de la planche détériorée. Dans l'*Abbecedario* de P. Mariette, qui a été publié à Paris en 1857, avec des notes inédites, il y a cette remarque que le travail grossier fait au burin n'est pas de la main de Rembrandt. M. Seymour Haden appelle l'attention sur la dissemblance dans l'exécution des deux pièces, et tire cette conclusion que la première a été faite par le maître et que la seconde est l'œuvre inférieure d'un élève. Mais, même sans avoir besoin de cette comparaison, l'exécution doit fournir une preuve concluante. Le travail du graveur sur

le ciel, la grossièreté des rayons de lumière qui viennent de la partie élevée du côté droit et les lignes faibles et sans parti pris qui remplissent les derniers plans n'ont jamais certainement été faits par Rembrandt.

Mais est-ce Lievens qui fut cet élève? M. Middleton ne le pense pas. Cette opinion étant absolument contraire à celle qui est exprimée dans le catalogue du Burlington-Club, il donne les raisons suivantes à l'appui de sa thèse. Jean Lievens, né en 1607, à Leyde, était en même temps que Rembrandt élève de Lastman. C'est en 1630 que Rembrandt prit une maison à Amsterdam. Selon Descamps, Lievens, dès l'âge de dix-huit ans, avait établi sa réputation comme peintre de portraits, et en 1630 il visita l'Angleterre, où il séjourna trois années. D'après le même auteur, il se maria en 1634 et se fixa à Anvers, où il peignit plusieurs tableaux d'autel, et il ne retourna en Hollande que vers 1641. M. Middleton ne pense pas que la première planche de *la Descente de croix* (original de Rembrandt) puisse avoir été exécutée bien avant 1633, certainement pas avant 1630, dans le temps où Rembrandt et Lievens étaient ensemble à Leyde. La seconde planche porte la date de 1633, mais peut avoir été exécutée plus tard. Sur le troisième état de cette planche, il y a l'adresse de Ulenburgh, neveu de Rembrandt par mariage, marchand d'estampes à Amsterdam, et qui en fut l'éditeur. Ceci a probablement eu lieu vers 1634 ou 1635, dans un temps où Lievens ne pouvait pas du tout être avec Rembrandt, puisque cette année et les six suivantes il travaillait avec fruit et honneur autre part. La manière de Lievens, lorsqu'il retourna en Hollande, était tellement supérieure à celle qui se voit dans cette pièce que M. Middleton hésite à y reconnaître son travail et à dire qu'elle a été faite à cette époque. Il n'y a d'ailleurs aucune preuve qu'il ait jamais collaboré avec Rembrandt.

C'est le moment de parler des *Trois Têtes orientales* avec la date de 1635. Il y a trois estampes attribuées à Rembrandt et qui portent son nom. Deux d'entre elles (nos numéros 283 et 285) ont figuré à l'exposition de Londres. L'opinion généralement reçue est que ces estampes ont été exécutées par Rembrandt, et que des têtes semblables attribuées à Lievens sont des reproductions ou des copies. Quels sont les originaux ? quelles sont les copies? Si Lievens fut le copiste, était-il avec Rembrandt lorsqu'il les exécuta? Les *Trois Têtes orientales* sont des études évidentes de la même tête : la première a été nommée le portrait de Jacob Cats, précepteur de Guillaume II, prince d'Orange. Elle offre, en effet, quelque ressemblance avec le portrait du poète, peint par G. Flinck et gravé par Schmidt; mais il y a aussi dans la galerie d'Amsterdam un portrait de Cats, fait par Mirevelt en 1634, gravé par Delff, et qui ne ressemble ni à la peinture ni à l'estampe. M. Middleton croit que l'original des *Trois Têtes orientales* était tout simplement un modèle qui fréquentait l'atelier de Lievens à Anvers; et ce qui rend cette opinion plus que probable, c'est que Lievens se servit de lui de nouveau au moins trois fois, tandis qu'il n'y a pas une pièce attribuée à Rembrandt dans laquelle ce type reparaît de nouveau qui ne soit douteuse. Il émet donc l'opinion que les planches originales

sont de Lievens et que les têtes retouchées sont des copies faites par Rembrandt, qui a imité de très près la manière de Lievens, et que le griffonnage mystérieux qui suit son nom a été ajouté pour marquer ces planches comme étant jusqu'à un certain point de lui ; mais elles n'apportent aucune preuve qu'à cette époque Rembrandt et Lievens travaillassent ensemble. Cela veut dire plutôt que ces estampes ont été échangées entre ces artistes, qui avaient été élèves ensemble et qui étaient disposés à reconnaître le mérite l'un de l'autre. M. Middleton tire cette conclusion que rien ne prouve que dans aucun temps Lievens ait jamais été élève ou collaborateur de Rembrandt. Il ne peut donc hasarder aucun nom pour l'exécution de la *Grande Descente de croix* (2me planche).

Le portrait remarquable de Rembrandt, dans un ovale, a aussi donné lieu à une discussion. On sait que le premier état est tellement rare qu'on n'en connaît que quatre épreuves. Jusqu'à ce que M. Ch. Blanc eût indiqué de notables différences dans cette tête avec les portraits acceptés de Rembrandt, signalant particulièrement la présence d'une verrue sur le visage, cette pièce avait toujours été regardée comme offrant la ressemblance avec le visage du maître lui-même. M. Ch. Blanc a suggéré que c'était le portrait du prince Adolphe de Gueldres. On voit à Berlin un tableau où l'on croit reconnaître le portrait de ce personnage et portant la signature de Rembrandt et la date de 1639 : il est représenté dans une attitude de colère, les poings fermés, menaçant son père qui le regarde avec terreur de la fenêtre de sa prison. On a donné aussi à cette composition le nom de *Samson menaçant son beau-père*. L'une de ces attributions n'est peut-être pas plus fondée que l'autre. On ne connaît aucun portrait du prince de Gueldres, dont la conduite dénaturée est racontée dans soixante-dix pages de l'*Historia Gelrica* de Pontanus; il mourut en 1477. Ce tableau a été gravé par Schmidt. M. Middleton pense que le même modèle a dû poser pour l'eau-forte et le tableau; mais il ne sait pas quel était ce modèle.

En ce qui concerne la *Fiancée juive*, c'est une œuvre d'une merveilleuse beauté. La pièce paraît avoir été faite en une seule séance; mais plus tard elle a été terminée dans l'atelier. M. Ch. Blanc, le premier, a reconnu dans cette *Fiancée juive* le portrait de Saskia. On ignore à quelle époque cette pièce a reçu le nom quelle porte aujourd'hui, et sur quoi on a pu se fonder pour dire que c'était la fille d'Ephraïm Bonus, le médecin juif. M. Middleton a comparé cette estampe avec d'autres que l'on regarde comme les portraits de Saskia; il n'y voit qu'une très faible ressemblance avec celle-ci; il conclut que Saskia a pu être le modèle, mais que c'est seulement une étude idéalisée, et non un portrait. Il faut avouer que le génie de Rembrandt ne réside pas dans l'exactitude de la ressemblance. On sait que plusieurs portraits traités par Rembrandt sont bien différents lorsqu'ils passent dans d'autres mains. Le capitaine Kock fut si peu satisfait du sien, dans *la Ronde de nuit,* qu'il se fit immédiatement repeindre par Van der Helst.

Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple (nº 80) présente cette particularité, comme

l'indique Zani, que la figure du Sauveur est une copie retournée d'après une scène semblable dans la *Petite Passion* de Dürer. On sait que Rembrandt copiait bien rarement un autre artiste.

La *Sainte Famille* (nº 65) semble avoir été inspirée par un modèle italien. Dans quelques arrière-plans il a aussi imité Titien.

Nous arrivons maintenant à l'*Ecce Homo*. Cette planche n'avait pas encore été contestée d'une manière formelle. Josi, le premier, passe pour avoir soulevé cette question. M. Carpenter croyait que beaucoup de détails étaient d'une autre main. M. Middleton cite divers auteurs qui ont fait ressortir la beauté de la composition; il pense qu'en critiquant certains détails, on ne doit pas condamner le tout parce qu'on n'approuve pas telle ou telle partie.

On a pu faire au Burlington-Club une comparaison de cette estampe avec la grisaille prêtée par Lady Eastlake. Ce tableau est regardé comme douteux; il ne fut acheté que 107 guinées, par Sir Ch. Eastlake, à la vente de M. Harman, en 1844. Cependant un certain nombre de connaisseurs, auxquels se joint M. Middleton, pensent que la figure du Christ, et, parmi les autres, celle de l'homme à sa gauche, l'admirable effet de bien des détails, par exemple la manière de traiter le dais et les rideaux, le buste de l'empereur sur le pilier et l'indication de la foule au-dessous, et même le groupe central, sont suffisants pour convaincre que l'on a dans ce tableau la composition réelle du maître. Le travail additionnel qui surcharge le groupe central est bien plus récent, et a été exécuté par un artiste inconnu d'après une épreuve terminée. Nous devons tous regretter, ajoute-t-il, que ce magnifique dessin ne soit pas tel que Rembrandt l'a laissé.

L'eau-forte est, il va sans dire, imprimée dans le sens contraire. On en connaît cinq états. Le premier, dont il existe trois épreuves, est non terminé. Toutes les figures formant le groupe central manquent complètement; le dais qui surmonte le siège de Pilate est au milieu de la planche, comme dans la grisaille, mais, au lieu d'être dans l'obscurité, par suite de la couleur, il est seulement en partie ombré et ne produit pas un effet esthétique. Le ciel, dans le haut, à gauche, n'est pas entièrement travaillé; la scène, dans le bas, est trop uniforme comme ton, et la lumière, au lieu de tomber en une seule masse sur la partie centrale et la plus importante de la composition, comme cela a lieu dans la grisaille, est diffuse et affaiblie. Une épreuve en double de cet état, au British Museum, infiniment précieuse, montre les corrections hardies de la main du maître : la moitié du dais est effacée, les plis du rideau sont renforcés dans les ombres, et les lumières du côté gauche et du premier plan sont en même temps diminuées. Les corrections si puissamment indiquées sont exécutées dans le deuxième état, mais imparfaitement. La partie au devant du dais a été effacée, mais on a laissé trop de traces; les ombres, en outre, ne sont pas suffisamment introduites, pendant que le ciel, qui dans le premier état était apparemment exécuté par Rembrandt lui-même, est maintenant couvert de traits grossiers et sans intention. Le groupe central fait son apparition dans cet état, qui jusqu'ici n'avait pas été décrit et

dont les épreuves sont très rares. On aperçoit cependant, par des fautes de dessin, qu'un artiste inférieur a travaillé à la planche. Dans la grisaille, on voit auprès de Pilate un Juif repoussant, à tête barbue. Cette tête, coiffée d'un chapeau grossier, et placée immédiatement au-dessous du Sauveur, en cache en partie la figure. M. Middleton appelle encore l'attention sur un bras qui, par la faute du copiste, paraît d'une longueur démesurée, dans le groupe qui est près de Pilate. Cette faute a été corrigée dans l'état suivant.

La conclusion de M. Middleton est que la grisaille, excepté naturellement le travail ajouté, est l'œuvre du maître; que l'eau-forte faite d'après cette peinture, bien qu'elle montre plusieurs travaux de la main de Rembrandt, est une copie exécutée par quelque élève ou assistant qui, tout en travaillant dans l'atelier de l'artiste et sous sa continuelle surveillance, s'est montré maintes fois au-dessous de sa tâche pour reproduire la magnifique composition placée devant lui. Pendant que l'ouvrage avançait, Rembrandt corrigeait les fautes, lui-même tenant la pointe et certainement travaillant sur plusieurs parties du groupe central où est la figure du Sauveur. M. Middleton ne croit pas pouvoir attribuer à d'autres qu'à Rembrandt beaucoup du dessin et de la gravure dans cette pièce, quoique dans nombre d'endroits elle soit bien au-dessous de ce que son génie pouvait produire : par exemple, dans la figure, à gauche, avec les mains étendues, et dans quelques-unes des têtes du premier plan àgauche; mais, fermant l'œil à ces défauts, qu'on prenne le groupe pyramidal du centre, et qu'on recouvre le reste de la planche, comme si elle eût été exécutée en vignette, je suis persuadé, dit-il, que si ce fragment, et non aucune autre partie de la planche, eût été connu, on eût pris peu de souci de noter les imperfections du métier ou de rechercher quelle autre main avait travaillé à l'estampe.

Mais à qui attribuer le travail inférieur qui apparaît dans cette planche? On renvoie à Lievens. M. Middleton a toujours douté qu'après son apprentissage chez Lastman, Lievens ait travaillé chez Rembrandt. Il maintient donc à cet égard ce qu'il a avancé. Bartsch a catalogué soixante-six pièces de Lievens : quatre de celles-ci sont sur bois, et une a été gravée par Savry d'après un dessin de Lievens. Claussin, écrivant en 1824, ajouta une gravure sur bois et quatre eaux-fortes à cette liste; trois bois et dix eaux-fortes n'ont pas encore été décrits. Sur les soixante-six eaux-fortes cataloguées par Bartsch, vingt non signées sont de ses premiers temps, vingt autres de ses plus importantes portent l'adresse de Franc. vanden Wyngaerde, éditeur d'estampes demeurant à Anvers, et dix ou douze en plus sont de cette même période. On peut conclure de là que trente ou trente-deux des estampes de Lievens furent exécutées pendant les années où lui-même résidait dans cette ville, c'est-à-dire depuis 1634 jusqu'en 1641 ou 1642. En 1640 ou 1641, il fit un grand tableau pour l'hôtel de ville de Leyde. Si on le compare avec Rembrandt à cette époque, on remarque que, sous le rapport de l'exactitude du dessin, Lievens est plutôt supérieur. On ignore où il a passé les trois années qui ont suivi 1642. M. Middleton ne peut assurer qu'il se soit servi de la pointe avant l'année 1649, lorsqu'il grava le portrait du *Docteur Van der Steeren,* prêtre de l'église Saint-Michel,

à Anvers, la seule estampe sur laquelle Lievens ait mis une date. Un peu plus tard vient le portrait d'*Heinsius*, portant l'adresse de *Joan. Meyssens exc. Antwerpiæ*. A peu près vers 1650-1655, Lievens était à Amsterdam, faisant le portrait d'*Ephraïm Bonus;* l'éditeur était Clément de Jonghe. Le portrait de *Vondel* fut aussi publié à Amsterdam. Toutes ces pièces, quoique d'un grand mérite, ne peuvent en aucune manière être comparées avec l'*Ecce Homo*. Le beau portrait de *Jacques Gouter* par Lievens est de ses premiers temps. Celui de *Gaspar Strezzo* ne porte pas de nom d'éditeur, ou plutôt on ne connaît pas d'épreuve ayant une adresse; cette estampe est très rare, et M. Middleton n'en a jamais vu qu'une épreuve. Si l'on voulait trouver absolument la coopération de Lievens dans l'*Ecce Homo,* il faudrait rejeter cette pièce au delà de l'année 1636, inscrite sur la planche, puisque à cette date Lievens n'était pas à Amsterdam. D'ailleurs, cette planche dans ses premiers états montre des fautes et des traces d'erreurs qu'il serait bien difficile d'attribuer à Lievens. Que dans certains détails il y ait quelque analogie entre le faire de Rembrandt et celui de Lievens, cela tient seulement à la première instruction qu'ils ont reçue ensemble chez Lastman. M. Middleton refuse donc à Lievens toute espèce de collaboration dans l'*Ecce Homo*.

Il ne pense pas non plus qu'on puisse en attribuer aucune à Fictoor, à Eeckhout et à Koninck. Van Vliet, à cette époque, était devenu tellement médiocre qu'il n'est pas possible d'en parler. Serait-ce Bol? Celui-ci n'avait pas encore commencé à travailler pour son compte. La figure du côté gauche qui, les mains étendues, s'adresse à la foule, rentre assez dans sa manière. Le travail sur le visage a quelque ressemblance avec celui sur le visage d'Isaac dans le *Grand Sacrifice d'Abraham,* un des premiers travaux de Bol, mais M. Middleton hésite à lui accorder aucune participation dans l'*Ecce Homo*. Au contraire, il lui attribue la plus grande part dans le *Peseur d'or* et dans un *Peintre dessinant d'après le modèle*. Le contraste entre le buste très achevé du peseur d'or et la lourde exécution qui apparaît dans l'enfant sont suffisants pour montrer qu'une main moins habile a été employée dans cette planche. On connaît un état avant la tête. Il est possible que le Receveur Utenbogaerd ait été trop occupé à cette époque pour poser; or donc, le personnage et les accessoires furent d'abord terminés, pendant que le visage était laissé de côté jusqu'à ce qu'il ait eu plus de loisir. Telle est l'explication de Wilson. Dans la collection Denon se trouvait une épreuve où la face est esquissée au crayon d'une manière magistrale, mais qu'est-elle devenue? Les petites figures, dans le fond, vers la gauche, sont dans la manière de Rembrandt.

Un Peintre dessinant d'après le modèle, dont le dessin au bistre est au British Museum, a été reproduit par M. Vosmaer dans la 2e édition de son livre. Cette pièce offre cet intérêt qu'elle représente l'atelier du maître. La cheminée qui avance figure dans d'autres de ses travaux, notamment dans *le Peseur d'or*. M. Vosmaer assigne à cette estampe la date de 1646-1648. Il ne pense pas qu'il y ait dans cette pièce le travail d'une main inférieure. Il la compare avec Rembrandt dessinant, et avec la pièce dite de *Cent Florins,* pour

ce qui concerne le haut du dernier plan ombré. M. Middleton soumet à l'examen des amateurs les difficultés que soulève cette pièce

Après 1639, il n'y a pas de trace dans aucune pièce de Rembrandt du travail d'un élève; mais il y a de fortes raisons de soupçonner que beaucoup des derniers états ne sont pas l'œuvre du maître. Un certain nombre de planches existent encore. Il est intéressant d'étudier la planche du bourgmestre Six, conservée religieusement dans la famille; quant aux autres, remordues et retravaillées, elles ne servent qu'à tromper des commençants, et il est à regretter que Rembrandt lui-même ne les ait pas détruites.

La Fuite en Égypte, exposée par M. Holford, était accompagnée au Burlington-Club de la photographie de l'estampe de Séghers dont nous avons déjà parlé et qui est à Amsterdam. Cette pièce, dans le style d'Elzheimer, a donné lieu à bien des débats. Quoique les amateurs soient maintenant d'accord pour attribuer à une autre main une partie considérable de la composition, l'histoire de cette estampe est restée longtemps obscure. Des amateurs anglais, comme l'affirme M. Middleton, avaient depuis longtemps soupçonné que ce paysage, qui n'est pas dans la manière habituelle de Rembrandt et qui n'est pas un site de la Hollande, pourrait bien recéler un mystère; au moins sur ce point on est arrivé à une découverte positive.

Cependant bien peu de personnes connaissent l'entière vérité des faits. L'artiste a pris une planche déjà gravée qui était venue en sa possession, il a effacé avec le brunissoir et raturé les figures principales sur le cuivre; à leur place il a esquissé sa propre *Fuite en Égypte,* remplissant les fonds, où cela était nécessaire, avec un nouveau travail. Le ton gris du dessous que l'on voit sous les travaux, du côté droit de la planche, est occasionné par le frottement avec la pierre ponce, qui cependant n'a enlevé que partiellement les figures originales. Le paysage, vers la gauche et le centre, doit fort peu à la main de Rembrandt; mais c'est le meilleur ouvrage d'un artiste d'un mérite beaucoup inférieur. Au Musée d'Amsterdam, il y a une épreuve d'après la planche originale d'Hercule Séghers. Le sujet représente Tobie et l'Ange dans leur voyage de Médie. Les deux figures sont placées sur la droite, juste où la Sainte Famille paraît dans la *Fuite en Égypte;* mais elles sont d'une bien plus grande dimension, trop grandes en proportion pour la mesure de la planche. Tobie est en avant, l'ange marche derrière, se penchant sur lui avec un air de protection; ils se dirigent vers la gauche. C'est à peu près la même composition que celle d'Elzheimer. Dans le paysage de Rembrandt, l'aile de l'ange paraît clairement au haut du feuillage, du côté droit. Le contour de la jambe gauche de l'ange et son pied se peuvent voir à l'arrière de la jambe de derrière de l'âne, et, en avant de lui, le genou gauche et le pied sont aussi visibles. La tête de l'ange arrive à 35 millimètres (1 p. 4 10mes) du bord. Le contour de son aile est à peu près à 4 10es de pouce. Cet Hercule Séghers ou Zéghers, né en 1625, fut un artiste de quelque réputation en Hollande. Dans l'inventaire de Rembrandt, en 1656, on compte six tableaux de Séghers. Il y a quelques-unes de ses gravures au British Museum, mais on n'y voit

pas *Tobie et l'Ange.* Cependant l'estampe de Séghers semble être une reproduction de celle du comte de Goudt. On peut dire toutefois que Rembrandt a beaucoup amélioré cette planche, sans croire qu'il ait voulu en réalité la faire passer pour son œuvre.

X

Après avoir laissé la parole à deux connaisseurs si éminents, nous la reprenons à notre tour.

Nous avons dit plus haut ce que nous pensions du classement chronologique de l'œuvre de Rembrandt, nous n'y reviendrons pas. Nous ne croyons pas qu'on puisse l'adopter pour ranger les eaux-fortes du maître, à cause des nombreuses incertitudes qu'il présente; mais nous déclarons qu'on peut y trouver des renseignements précieux, et que ce classement pourra encore être amélioré. Nous le donnons à la fin du catalogue, selon l'ordre de M. Vosmaer; mais nous l'avons aussi fait connaître à la fin de chaque classe pour les estampes qui y sont comprises.

La question de savoir si un certain nombre de pièces sont ou non l'œuvre du maître est beaucoup plus ardue, et nous ne croyons pas qu'elle puisse aboutir à un résultat bien pratique : 1° parce qu'il sera toujours très difficile de démontrer avec une évidence complète que telles pièces ne sont pas l'œuvre de Rembrandt, bien qu'elles portent son nom; 2° parce qu'il n'est pas possible jusqu'ici de dire quel est le nom de l'élève ou du collaborateur qui les a exécutées; 3° parce que, comme on est obligé de convenir qu'au moins le dessin est de Rembrandt, qu'il a souvent corrigé le travail, qu'il a gravé telle ou telle partie, il faudra toujours les classer dans l'œuvre de ce maître. Cette question, nous ne l'eussions pas soulevée; mais, comme elle a été agitée par de très grandes autorités, on nous pardonnera d'en dire quelques mots.

Il n'y a rien d'étonnant que des connaisseurs aient été frappés de désignations très inusitées, telles que : *Rembrandt van Ryn fec.* | *R^t v. Ryn. f.* | *Rembrandt inventor et fecit:* 1633. | *Rembrandt inventor et fecit* 1633. | *Rembrandt f. cum privil.* 1633, suivi de l'adresse de *Hendricus Vlenburgensis* | *Rembrandt f.* 1636, *cum privile.* | *Rembrandt Venetiis* 1635. | *Rembrandt Venetiis fecit.* | et *Rembrandt Venetiis f* 1635. On a dû aussi être frappé d'un portrait où tout est terminé et où la tête seule est restée au trait; enfin d'une *Fuite en Égypte* où le paysage paraît être un site d'Italie, dans le goût de Claude Lorrain.

Lorsque Rembrandt grava la *Grande Résurrection de Lazare,* c'était en 1632, si l'on en croit M. Vosmaer; il n'avait encore abordé aucun sujet où il y eût autant de figures. Il commençait par une grande machine, propre à son talent, sans aucun doute, si l'on regarde son tableau de *la Présentation au Temple,* qui est au Musée de La Haye. On ne doit pas s'étonner cependant qu'à l'égard du métier, il n'ait éprouvé une certaine hésitation, et n'ait peut-être fait appel à Van Vliet, son camarade et son ami, qui venait de

graver avec un grand succès, d'après notre artiste, *Loth et ses filles* et *Saint Jérome en prière*. On peut également faire la même supposition pour *Jacob recevant la robe de Joseph*. Van Vliet, dans ces deux pièces, est celui dont on peut le moins difficilement soupçonner la collaboration. Nous croyons particulièrement la reconnaître dans le groupe de gauche de la *Grande Résurrection de Lazare*. Une certaine inexpérience paraît se révéler chez Rembrandt par la multiplicité des états et par les nombreux travaux que l'on constate sur chacun d'eux. On est obligé de convenir que cette composition a un caractère grandiose qui est bien l'œuvre de Rembrandt jeune, et l'on ne peut conclure de certaines imperfections dans le dessin et le métier qu'il n'a pas assez longuement travaillé sur ce cuivre. Quant à *Jacob recevant la robe de Joseph*, on n'en connaît pas différents états; mais il nous est bien difficile de croire que Van Vliet soit l'auteur de cette pièce. Il faut convenir que la manière dans laquelle elle est gravée n'est pas celle que Rembrandt emploie habituellement. Le travail des fabriques qui sont dans le fond, à gauche, semble rappeler certaines estampes de Bréenberg. Si l'on voulait reconnaître dans cette pièce le travail de Van Vliet, il ne serait pas possible, au moins pour la direction, de ne pas admettre une large participation de Rembrandt. On peut la retrancher, si l'on veut, de l'œuvre de notre artiste; mais en l'attribuant à Van Vliet on en fait peut-être par cela même le chef-d'œuvre de ce triste graveur.

La Fuite en Égypte. Rembrandt inventor et fecit: 1633. Cette pièce a été rejetée par le Burlington-Club. M. Seymour Haden déclare d'une manière formelle que le dessin n'est pas de Rembrandt, et que l'estampe est gravée par Ferdinand Bol. M. Middleton n'est pas aussi affirmatif : pour lui, le dessin au moins est de Rembrandt. Malgré les qualités qu'il reconnaît à cette estampe, et bien qu'il n'admire point les efforts de l'âne pesamment chargé pour gravir le terrain montant où saint Joseph le conduit, il n'est pas moins frappé de l'élégance du faire et de la précision du feuillage; il y reconnaît la présence d'une main étrangère; mais il regrette que cette pièce n'ait pas été admise à l'exposition du Burlington-Club : on aurait pu la comparer avec *le Bon Samaritain*, dont le faire est identique. Cette pièce inspire quelques doutes à M. Ch. Blanc. Il regarde le premier état comme l'œuvre de Rembrandt; mais il repousse le deuxième comme étant celui d'une autre main. Il résulte de ces avis contradictoires que, s'il est difficile d'admettre cette *Fuite en Égypte* dans l'œuvre de Rembrandt, il ne l'est pas moins de l'en exclure; mais personnellement nous ne serions pas éloigné de partager l'opinion du Burlington-Club sur cette estampe.

Le Bon Samaritain. Rembrandt inventor et fecit 1633. Nous ne savons si nous cédons à de vieux souvenirs de notre jeunesse, mais cette pièce nous a toujours paru jolie, bien composée, nonobstant le chien, dont la pose est des plus risquées, mais qui, par sa présence même, semble bien indiquer une composition de Rembrandt. Notre artiste a peint la même scène dans un tableau qui faisait partie du cabinet Choiseul. On n'y voit pas le chien, mais il paraît, dit-on, qu'il s'y trouvait, et qu'il a été enlevé avant d'entrer dans le

cabinet du ministre de Louis XV[1]. M. Vosmaer avance que cette scène a été empruntée à une gravure d'Isaïe Van de Velde. Nous ne pouvons rien dire de cette dernière particularité, ne connaissant pas l'estampe. On objecte encore que la maçonnerie est mal faite, que le cheval est bien inférieur à celui du *Triomphe de Mardochée*, que le tonneau n'a pas de forme, que la paille ressemble à des cheveux, etc. On en a donc attribué l'exécution à Bol, et même à Rodermont. On a trouvé une grande similitude entre le travail du *Bon Samaritain* et celui de *Jacob et Esaü* de Rodermont. Il y a longtemps qu'on a fait justice de cette dernière pièce, et si Rodermont n'était pas l'auteur du portrait de *Jean Second* et du *Suppliant*, certainement *Jacob et Esaü* ne l'auraient pas sauvé de l'oubli. Quant à Ferdinand Bol, ce dernier, lorsqu'il était élève chez Rembrandt, peut bien avoir travaillé au *Bon Samaritain*. Faisons une exception pour le cheval, animal de peu de prix, et ne le mettons pas en parallèle avec le plus beau coursier des écuries du grand roi. Mais à l'égard des autres critiques, elles nous paraissent fondées; le fond même et les arbres ne sont pas dans la manière habituelle de Rembrandt.

Nous avons comparé cette pièce avec le *Vendeur de mort aux rats*, présumé gravé à la même époque. Il ne faut pas un long examen pour reconnaître que le fond et les arbres de cette estampe sont bien supérieurs à ceux du *Bon Samaritain*, et surtout que le tonneau, comparé à celui de cette dernière pièce, suffirait seul pour faire douter que Rembrandt soit l'auteur du *Bon Samaritain*. Toutefois, il faut faire attention que l'estampe contestée était déjà d'une dimension relativement grande pour Rembrandt, qui, à l'exception de la *Grande Résurrection de Lazare*, n'avait encore abordé que des petits sujets, et qu'en 1633 il n'était pas en possession de tout son talent. Il ne nous paraît pas impossible qu'à raison des nombreuses commandes que Rembrandt avait cette même année, Ferdinand Bol n'ait assez largement contribué à cette œuvre; mais on ne peut nier cependant que la composition ne soit de Rembrandt, ni qu'il ait coopéré à la gravure, quoiqu'on ne puisse pas facilement distinguer son travail de celui de son élève. Notre opinion nous paraît d'autant plus probable que le Burlington Club n'a pas exclu cette pièce, comme il l'a fait pour le *Jacob* et *la Fuite en Égypte;* nous nous étonnons cependant qu'au-dessous de la photographie reproduite dans le catalogue, on ait mis nettement que l'estampe est de Bol ou de Rodermont. Nous croyons, en cette circonstance, devoir donner adhésion aux conclusions de M. Middleton, plus modérées, et, à notre sens, plus vraies.

La *Grande Descente de croix. Rembrandt f. cum privil.* 1633. Dans cette pièce il faut bien reconnaître la main du maître; mais, si on la reconnaît et qu'on la proclame ce n'est que pour une première planche et pour trois épreuves seulement. Quant à la seconde planche, on n'y voit que la répétition d'un élève, vraisemblablement sous la

1. Nous ne savons si l'on s'est basé sur le catalogue de M. de Julienne pour affirmer que le chien se trouvait dans le tableau et qu'il a été supprimé. Voici ce que nous lisons dans le catalogue : « La composition de l'estampe au nº 77, annoncée dans le catalogue de Rembrandt composé par feu E. F. Gersaint, est d'après ce tableau. Rembrandt, pour enrichir son estampe, a augmenté des plantes, ou herbages, un chien, un tonneau renversé proche d'une petite cloison de planches. »

direction de l'artiste lui-même. Il faut d'abord constater un point : c'est qu'à cette époque Rembrandt était si peu maître de ses procédés que, soit précipitation, soit inexpérience, il manqua complètement cette planche, et qu'il ne se sentit pas assez sûr de lui-même pour la couvrir d'un nouveau vernis et la faire remordre; mais on suppose que l'état de la planche rendit cette opération impossible, pour la reprendre à la pointe sèche, comme l'avait pensé Claussin. Mariette, le premier, avec les profondes connaissances et le bon sens qui le caractérisent, a dit, en parlant de cette seconde planche : « Cette estampe a été fort travaillée au burin pour lui faire faire son effet, mais je ne crois pas que ce travail au burin soit de Rembrandt : il est trop proprement exécuté. » Il semblerait résulter de là que Mariette regardait le reste comme étant l'œuvre du maître. On a également fait observer que Rembrandt, qui avait tant de ressources, ne se serait pas servilement copié, après avoir manqué sa première planche. M. Ch. Blanc a répondu qu'il y avait quelques changements dans la seconde planche, et il en a admis l'authenticité. Le savant conservateur du Cabinet des estampes de Paris, après avoir exposé les raisons pour et contre, a jugé à propos de ne pas se prononcer. Quant à nous, après la publication du compte rendu de l'exposition du Burlington-Club et des fac-similés qui l'accompagnent, nous n'hésitons pas à dire qu'il y a, sous le rapport de l'exécution, une grande différence entre les deux planches. On reconnaît dans la seconde un travail très compliqué qui n'est pas dans la manière de Rembrandt, et nous pensons que, vu les nombreuses occupations qu'avait le maître en 1633, nous n'avons pas son travail sous les yeux, quoique nous croyions le reconnaître par places, notamment dans une tête qui est au haut de la croix, à droite (et qui semble être un portrait de Rembrandt lui-même), dans le manteau de Joseph d'Arimathie et dans le fond du côté gauche. Maintenant, quel est le nom du graveur? On a parlé de Lievens, mais cet artiste n'a jamais été élève de Rembrandt; il ne paraît pas s'être trouvé à Amsterdam à cette époque; et pour quelle raison un maître de l'importance de Lievens se serait-il asservi à copier une œuvre de Rembrandt et à travailler sous sa direction, à moins qu'on ne voie dans cette planche une entreprise purement commerciale? On ne peut guère non plus attribuer le travail à Van Vliet ou à Ferdinand Bol. Peut-être faudra-t-il en revenir à une entreprise de commerce destinée à lutter avec les belles estampes de Bolswert, de Pontius, etc.; peut-être les exigences de l'éditeur Ulenburgh et l'obtention d'un privilège ont-elles obligé Rembrandt à travailler, ou à faire travailler d'une manière qui ne lui était pas habituelle.

Nous persistons à voir, dans la seconde planche, la composition de notre artiste, sa direction, si l'on veut, mais une exécution qui, pour la plus grande partie, n'est pas la sienne. Nous ne pouvons que renvoyer aux opinions de M. Seymour Haden et Middleton exprimées plus haut.

Quant aux *Trois Têtes orientales*, dont deux sont datées de 1635, elles sont bien de Rembrandt, il n'y a aucun doute à cet égard, mais la question n'en est pas plus claire pour cela; nous allons voir qu'elle est à peu près insoluble. En voici la cause : c'est qu'on

trouve trois têtes de Lievens à peu près semblables, et, comme celles de Rembrandt sont supérieures, tout le monde avait admis jusqu'ici que Lievens avait copié ces trois pièces; mais une malencontreuse addition au nom de Rembrandt a jeté les amateurs dans une grande perplexité. A la suite du nom du maître on trouve un mot que tous les rédacteurs de catalogues avaient dit être *Venetiis*. De là, grande dissertation pour savoir si Rembrandt avait été à Venise en 1635; mais, l'opinion générale étant qu'il n'avait jamais quitté Amsterdam, l'inscription avait paru des plus singulières. D'autres auteurs ont lu *Renetus;* mais pourquoi ce terme, qui serait la traduction latine d'une désignation employée seulement sur deux pièces, dont l'une est vivement contestée et dont l'autre est rejetée par un certain nombre de connaisseurs? Cette interprétation n'avait probablement convaincu que ceux qui l'avaient formulée, lorsque M. Vosmaer en a donné une toute nouvelle. Selon lui, il ne faudrait lire ni *Venetiis* ni *Renetus,* mais *geretuckierdt,* à rebours, *retouché*. Cette nouvelle découverte n'est guère plus claire que les précédentes. Ce mot *retouché* est-il l'équivalent de *reproduit?* Faut-il donc voir dans Lievens l'auteur original, et dans Rembrandt le copiste? Cela est encore bien difficile à croire. Rembrandt a pu imiter quelques peintres ou graveurs dans plusieurs de ses compositions, mais il n'y a jamais eu de sa part une copie aussi directe. Faut-il aller jusqu'à dire que Lievens et Rembrandt se sont rencontrés, en 1635, à Amsterdam, qu'ils ont travaillé dans le même atelier, qu'ils ont reproduit à trois reprises différentes, et sous un triple aspect, le même modèle? C'est une question qui de longtemps ne sera pas résolue; nous ne nous chargeons pas de lui donner une solution, l'abandonnant aux Saumaises futurs de la curiosité.

L'Ecce Homo. Rembrandt f. 1636, *cum privile*. Nous allons présenter sur cette fameuse planche des opinions bien contradictoires. Dans la notice sur les estampes qui sont exposées au Cabinet de Paris, M. Delaborde s'exprime ainsi : « C'est la plus importante par les dimensions, et, au point de vue de l'exécution, la plus scrupuleusement étudiée peut-être de toutes; les estampes qui constituent son œuvre, le nombre d'esquisses, de dessins partiels, de croquis de toute sorte, se rattachant à cette composition, et que l'on conserve dans les collections publiques ou particulières, montrent avec quel zèle le maître s'était préparé à sa tâche; la manière dont il l'a accomplie, le soin exceptionnel qu'il a apporté dans l'imitation matérielle de chaque détail, dans le rendu de chaque forme, font de l'*Ecce Homo* un chef-d'œuvre de gravure, comme l'invention même de la scène en fait un des plus éloquents spécimens de ce qu'étaient chez Rembrandt l'âme et l'imagination. »

M. Seymour Haden, au contraire, dit, en parlant au nom du Burlington-Club, que « cette populaire mais grossière planche, pour laquelle on a donné d'aussi grosses sommes, et que les rédacteurs de catalogues ont tous également louée, n'est en somme qu'une copie habile, avec retouches de Rembrandt, et publiée par lui seulement dans un but d'intérêt commercial. Pour faciliter cette démonstration, ajoute M. Seymour Haden, on a fait

faire dans notre édition anglaise un fac-similé en réduction de l'épreuve non terminée. Il mérite d'être examiné, car nous y observons le procédé d'exécution, la médiocrité des têtes dans l'angle inférieur gauche, et ce fait patent que le copiste, travaillant des deux côtés de son cuivre en allant vers le centre, en véritable artisan qu'il est, a reproduit les ombres projetées par les pieds du fauteuil de Pilate avant même de graver les pieds de ce fauteuil. »

Nous serions heureux de n'avoir pas à nous prononcer devant d'aussi redoutables contradicteurs; mais, après avoir considéré attentivement l'*Ecce Homo,* nous dirons avec M. Delaborde que cette composition nous paraît d'un grand mérite, qu'une foule aussi nombreuse s'y place sans confusion, que le Christ même y conserve une certaine noblesse, et qu'en un mot, toute la scène nous semble bien ordonnée.

Quant à l'exécution, nous ferons toutes nos réserves. Les arguments mis en avant par M. Seymour Haden, et qui sont développés plus haut dans l'analyse de sa brochure, ne laissent pas que d'avoir une très grande gravité. Nous reconnaissons à peu près dans ce travail la même manière de procéder que dans la *Grande Descente de croix;* beaucoup de travaux dans les clairs et dans les ombres, et en même temps leur peu d'effet. Rembrandt a gravé cette même année : *le Retour de l'Enfant prodigue, Rembrandt f.* 1636.; *la Grange à foin* et *le Troupeau, Rembrandt f.* 1636., et, la même année*, Ménasseh ben Israël; Rembrandt et sa femme;* enfin un *griffonnement de six têtes* parmi lesquelles est Saskia. Ces pièces, notamment *Rembrandt et sa femme,* offrent un travail qui peut servir de point de comparaison : les clairs et les ombres y sont peu travaillés, et l'effet y est toujours très grand. Quant à l'opinion émise par M. Seymour Haden que Lievens est l'auteur de l'*Ecce Homo,* elle ne nous semble pas plus fondée que pour la *Grande Descente de croix.* Après avoir étudié cette planche, il nous est bien difficile d'indiquer la partie qui rappelle plus particulièrement le maître; nous nous bornerons à ne pas reconnaître là son faire habituel. M. Middleton énumère tous les défauts qu'on remarque dans cette estampe; mais, quoiqu'elle soit bien au-dessous de ce que le génie du maître pouvait produire, il pense que, si l'on ne prend que le groupe pyramidal du centre, on n'hésitera pas à l'attribuer à Rembrandt. Nous nous contenterons de dire seulement que, si nous reconnaissons tout le génie de l'artiste dans la conception de l'œuvre, il ne nous apparaît pas précisément dans l'exécution. Nous ajouterons qu'il est bien difficile de croire que Rembrandt ait gravé d'un bout à l'autre cette pièce, qui lui aurait certainement coûté six mois de son temps. Avec la fougue qui le caractérise, aurait-il pu s'asservir si longtemps à un travail presque mécanique?

Le *Receveur Utenbogaerd ou le Peseur d'or, Rembrandt f.* 1639. On rencontre deux sortes d'épreuves : l'une où la tête et une partie de la fourrure ne sont pas exécutées, l'autre entièrement terminée. Certains connaisseurs n'attribuent à Rembrandt que la tête du *Peseur d'or* et une partie de la fourrure; tout le reste aurait été gravé par Ferdinand Bol sous la direction du maître. Nous irons tout de suite plus loin qu'eux, en constatant

d'abord qu'à nos yeux Rembrandt est encore l'auteur des deux têtes que l'on remarque à gauche. Ce point ne nous semble pas pouvoir être facilement contesté. Il y a bien dans le travail une certaine propreté, une régularité même, qui ne sont pas habituelles à l'artiste. Le jeune homme qui présente les sacs au receveur est lourdement fait et rappelle une des figures de droite de la *Grande Descente de croix;* on remarque aussi beaucoup d'incorrection dans le tapis qui couvre la table et dans les franges qui le décorent. On objecte encore la grande caisse et le tonneau. On donne comme point de comparaison *la Mort de la Vierge,* où l'on voit un tapis dont le faire est bien supérieur, et, pour la dissemblance du travail, *la Jeunesse surprise par la Mort.* Nous pourrions ajouter encore *Rembrandt appuyé.* Ces trois pièces sont de 1639. Ne pourrait-on pas penser cependant que Rembrandt, auquel le *Receveur* avait peut-être demandé un portrait plus soigné et fini, n'aurait pas pu le graver dans la manière des trois pièces citées ci-dessus? Il est peut-être possible que le soin qu'il a apporté à cette gravure ait un peu affaibli son génie et alourdi sa main; on peut bien supposer en outre qu'il a confié à Ferdinand Bol l'exécution de quelques parties. Toutefois nous devons dire que nous possédons une première épreuve du *Peseur d'or* d'un éclat extraordinaire; si l'estampe est tout entière l'œuvre de Bol, à l'exception de la tête et d'une partie de la fourrure, jamais nous n'avons rencontré dans celle que Rembrandt a terminée un effet et un éclat semblables, et pourtant ce devrait être tout le contraire. Le maître devrait se retrouver non seulement dans la tête du *Peseur d'or*, mais dans l'effet général de la pièce.

La Fuite en Égypte, dans le goût d'Elzheimer. Ici au moins une vérité incontestable s'est fait jour; tous les raisonnements que l'on avait faits jusqu'à présent tombent devant l'évidence. Rembrandt s'est servi, nous ne savons pourquoi, d'une planche d'Hercule Séghers représentant *Tobie et l'Ange.* Il a effacé imparfaitement avec la pierre ponce une partie du travail primitif. Il a respecté presque toute la partie gauche et celle du milieu, tandis qu'à droite il a introduit une *Sainte Famille* à la place de *Tobie et l'Ange.* Les figures de Rembrandt sont plus petites que celles de Séghers, en telle sorte que l'on voit encore l'aile de l'ange au haut du feuillage, à droite. Nous devons à l'obligeance de M. Middleton la photographie de la planche de Séghers, dont une épreuve a été payée récemment à la vente Knowles 5,000 francs. Cette pièce de Rembrandt ne porte ni signature ni date.

D'autres pièces sont encore contestées; mais, comme elles ont moins d'importance, nous verrons si nous devons nous en expliquer dans le cours de cet ouvrage.

De tout ceci tirons cette conclusion : c'est que, si l'on ne fait pas l'œuvre de Rembrandt, et que l'on ne veuille posséder que le travail incontestable du maître, on pourra renoncer aux pièces dont nous venons de parler; cela sera d'autant plus facile qu'elles sont rares et chères. Si, au contraire, on veut réunir l'œuvre entier, dans ce cas, comme il a composé les sujets, qu'il a dirigé l'exécution des estampes, qu'il les a corrigées, qu'il y a travaillé dans plusieurs endroits, on sera toujours obligé de les joindre à celles dont

on le reconnaît unanimement pour l'auteur. Nous n'en devons pas moins savoir une grande obligation aux connaisseurs qui, par une investigation rigoureuse, ont su discerner ce que le maître avait exécuté et ce qu'il a seulement ou presque seulement dirigé.

Nous n'aurions plus rien à ajouter si M. Seymour Haden, dans l'avertissement de sa traduction française, n'avait pas paru regretter de s'être *avancé autant qu'il l'a fait dans l'identification absolue de la part qu'il faut attribuer, dans les eaux-fortes contestées, à chacun des élèves du maître. Il sent qu'en ceci il a essayé de prouver ce qu'il est impossible d'étayer de preuves positives.* Cependant, en ce qui nous concerne, il n'a pas mis en question le succès général de ses vues, et, quant au fond de son argumentation, nous avons tenu à lui prouver, par l'examen sérieux que nous avons essayé d'en faire, par les objections que nous avons cru devoir soumettre à nos lecteurs, que nous avions su apprécier la valeur du travail d'un connaisseur aussi éminent.



PREMIÈRE CLASSE

PORTRAITS DE REMBRANDT

OU

TÊTES QUI LUI RESSEMBLENT



1. *Rembrandt aux cheveux crépus et au petit col blanc.*

Buste de jeune homme vu de face, clignant les yeux, le corps tourné vers la droite. Vers le milieu, du même côté, au-dessus d'une ombre légère : *RH.* ou *Rt.*[1]. Ce portrait se trouve difficilement beau. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,058; largeur, 0,050.

BARTSCH, 1. — CLAUSSIN, 1. — WILSON, 1. — CH. BLANC, 204. — MIDDLETON, 51.

Une épreuve un peu plus grande et raboteuse sur les bords, qui du cabinet du comte de Fries avait passé dans celui de Verstolk, est aujourd'hui au Musée d'Amsterdam.

Vente Verstolk, 50 *fr.; Didot, épreuve ordinaire,* 45 *fr.; Hébich,* 100 *fr.*

On connaît trois copies : 1° du même sens; l'ombre sur le buste est d'un travail croisé et régulier,

1. Nous croyons le monogramme RH plus probable, mais nous avons laissé aussi Rt lorsqu'il pouvait y avoir quelque doute.

c'est le contraire dans l'original; 2° et 3° par *Deuchar :* dans l'une, du sens de l'original, le nom est parmi les tailles, à droite; dans l'autre, les lettres RE sont au-dessus de l'ombre, à gauche.



2. *Rembrandt aux trois moustaches.*

C'est une petite tête, de face, légèrement tournée vers la gauche, portant les moustaches et la royale, coiffée d'un bonnet de mezzetin qui penche un peu sur l'oreille droite; les cheveux sont courts d'un côté et longs de l'autre. *Date présumée :* 1634.

Hauteur, 0,051; largeur, 0,043.

BARTSCH, 2. — CLAUSSIN, 2. — WILSON, 2. — CH. BLANC, 206. — MIDDLETON, 106.

Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. L'œil droit est un peu plus grand que le gauche. Avant quelques travaux sur le bonnet et les cheveux. Musée d'Amsterdam.

Verstolk, 21 *fr.; Galichon*, 300 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les deux yeux sont à peu près d'égale grandeur. Avec les travaux additionnels.

Robert-Dumesnil, 15 *fr.; Verstolk*, 11 *fr.; Harrach*, 215 *fr.; Liphart*, 287 *fr.* 50 *c.; Didot*, 480 *fr.*

On connaît la copie que *Claussin* a mise en tête de son catalogue; elle est assez exacte, mais en contre-partie. M. Middleton en mentionne plusieurs autres : deux encore par *Claussin;* une de forme octogone et d'un travail grossier par *Deuchar;* une sur une planche de 66 millimètres de hauteur; une où on lit, au-dessus de la tête : *Remb;* une portant la date de 1649; une autre sur laquelle est écrit, à la droite du bas : *Rembrandt;* et une encore en contre-partie.

3. *Rembrandt portant un oiseau de proie.*

Vu de face, les cheveux crépus, portant un bonnet de mezzetin, il a le corps dirigé vers la gauche, et tient du bras droit un oiseau de proie ressemblant à un faucon. *Date présumée :* 1633.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,097.

BARTSCH, 3. — CLAUSSIN, 3. — WILSON, 3. — CH. BLANC, 207. — MIDDLETON, 100.

M. Middleton décrit trois états :

PREMIER ÉTAT. La planche a manqué à la morsure. Très rare.

DEUXIÈME ÉTAT. Grossièrement retravaillé, peut-être par Van Vliet. Rare. Cabinet des estampes de Paris.



Troisième état. Tout le fond est ombré de tailles horizontales, lourdes, très régulières. La planche est entièrement retravaillée; on prendrait cette pièce pour une copie. Cabinet des estampes de Paris.

Verstolk, sans désignation d'état, 67 fr. 20 c.

Le premier état est d'une telle rareté qu'il manque dans les Cabinets d'Amsterdam, de Londres et de Paris. M. Middleton, qui a pu le voir, dit : « Le premier état de cette planche est le seul dans lequel nous reconnaissons le travail de Rembrandt. Il a été si gâté par un mauvais usage de l'eau-forte, que les épreuves sont pauvres et sans effet. Le nouveau travail qui distingue le deuxième état est d'un caractère inférieur, et celui que l'on voit dans le troisième est d'une exécution récente. Si je n'eusse pas vu le premier état, j'eusse sans hésitation rejeté cette pièce. »



4. *Rembrandt au nez large.*

Buste de jeune homme nu-tête, vu de face, les cheveux frisés ; son nez est très large dans le bas. Le cou est nu et le corps enveloppé d'un manteau; on voit une espèce d'agrafe sur la poitrine. Le fond est clair, ombré d'une double taille seulement, à gauche, à la hauteur de l'épaule. Morceau rare, mais grossièrement exécuté. *Date présumée :* 1630.

Hauteur, 0,070; largeur, 0 059.

BARTSCH, 4. — CLAUSSIN, 4. — WILSON, 4. — CH. BLANC, 208. — MIDDLETON, 42.

M. Middleton décrit deux états :

Premier état. La planche a 72 millimètres de hauteur sur 62 de largeur. Il n'y a pas d'ombre dans le fond. Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. C'est celui décrit. Le bas du fond à gauche est ombré.

Le même auteur cite une copie du même sens par *Vivarès*, dans le second état de laquelle les yeux regardent à droite, et l'ombre est travaillée avec de fines tailles; au bas, le n° 5.

5. *Rembrandt au visage rond.*

Il est nu-tête, presque de face; ses yeux sont couverts, ses cheveux sont crépus, son nez est gros, son visage est rond et un peu tourné vers la droite. Un trait de chaque côté exprime les épaules. Le fond est entièrement clair. *Date présumée :* 1630.



Hauteur, 0,043; largeur, 0,041.

BARTSCH, 5. — CLAUSSIN, 5. — WILSON, 5. — CH. BLANC, 209. — MIDDLETON, 19.

Il existe quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande (haut., 63 mill.; larg. dans le haut 48 mill., dans le bas 50), et en général moins travaillée. La tête n'est pas terminée. M. Middleton ajoute qu'en retournant l'estampe de haut en bas, on voit une petite tête légèrement gravée et non ombrée; dans cette position elle est dans le bas du coin gauche. Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. Il y a des hachures dures sur le visage et le menton; on n'y trouve point de tailles fines dans le fond comme dans la première. On voit encore la petite tête dont nous venons de parler. La planche ne paraît pas avoir été ébarbée. Même dimension. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam.

Verstolk, 67 *fr.* 50 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. La planche est réduite à la dimension ordinaire, ce qui a fait disparaître la petite tête. Les barbes sont éclaircies.

Verstolk, 28 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. Selon Claussin, une petite taille en zig-zag sur l'épaule gauche est effacée. Cet état est contesté par M. Middleton, qui déclare que la prétendue taille ne se trouve dans aucun des états précédents. Au Cabinet des estampes de Paris, sur le 3e ou le 4e état, nous avons vu un zigzag sur l'épaule gauche.



6. *Rembrandt avec le bonnet fourré et l'habit noir.*

C'est le buste d'un jeune homme, vu de face, la tête coiffée d'un bonnet fourré; le corps est un peu tourné vers la gauche. De ce côté les cheveux sont longs, ils sont courts de l'autre. Morceau rare, gravé d'une pointe très dure. *Date présumée :* 1630.

Hauteur, 0,066; largeur, 0,060.

BARTSCH, 6. — CLAUSSIN, 6. — WILSON, 6. — CH. BLANC, 210. — MIDDLETON, 17



On connaît deux états de cette planche.

Premier état. De la dernière rareté. La planche a 81 millimètres en tous sens. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Deuxième état. C'est celui décrit; les yeux ont été éclaircis.

Robert-Dumesnil, 39 *fr.* 50 *c.*; *Verstolk*, 42 *fr.*; *Harrach*, 50 *fr.*; *Didot*, 62 *fr.*

M. Middleton accepte sans hésitation cette pièce comme étant de Rembrandt; la rudesse proviendrait non pas de l'œuvre originale, mais d'un mauvais emploi de l'acide. Nous serions disposé à l'attribuer à Van Vliet.

7. *Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé.*

Il est presque de face; sa tête, que couvre un chapeau rond à bord relevé par devant, est garnie de cheveux crépus; autour de son cou une fraise à dentelle plissée; son corps, tourné vers la gauche, est couvert d'un riche manteau doublé de fourrure d'où sort la main gauche gantée et ornée d'une manchette brodée. Sur la gauche et dans le haut de l'estampe, le fond est couvert de tailles. Du même côté, dans le haut, au travers des tailles : RH. ou Rt. 1631, et à droite : *Rembrandt f.*

Hauteur, 0,149, largeur, 0,131.

BARTSCH, 7. — CLAUSSIN, 7. — WILSON, 7. — CH. BLANC, 211. — MIDDLETON, 52.

M. Charles Blanc décrit dix états, et M. Middleton neuf seulement.

Premier état. Décrit par M. Ch. Blanc. On ne voit que la tête, les cheveux et le chapeau, qui sont très légèrement gravés. Le reste du corps n'est pas indiqué. Il n'y a aucun travail dans le clair du chapeau sur le devant; le bord du chapeau, à gauche, n'a pas de contre-tailles obliques dans toute l'étendue de l'ombre montant de gauche à droite. Duchesne et Claussin paraissent décrire un état semblable avec un coup de lumière tout à fait blanc sur le chapeau. British Museum.

Deuxième état. On voit des contre-tailles obliques sur le bord du chapeau. Sur l'épreuve conservée au British Museum, le corps est dessiné à la pierre noire par Rembrandt, qui, avec le même crayon, a écrit, dans le fond à gauche : Æ 24 (ou peut-être 25), et au-dessous : *anno* 1631. C'est peut-être la même qui faisait partie du cabinet Denon. M. Ch. Blanc regarde cet état comme le premier décrit par Claussin.

Verstolk, 84 *fr.*, épreuve coupée.

Troisième état. Au British Museum. L'espace clair, sur le devant du chapeau, est couvert par des lignes diagonales et horizontales tirées de gauche à droite. Le blanc de l'œil, qui est dans l'ombre, est éteint par des tailles très fines. Dans l'épreuve que nous venons de citer, le corps est indiqué à la pierre noire. Cette estampe n'est pas dans son intégrité.

Quatrième état. Le contour de l'œil droit est nettement arrêté, et l'iris de l'œil est ombré de travaux additionnels. Au British Museum, l'épreuve de cet état est coupée dans le bas.

Cinquième état. Le corps est dessiné et gravé; la fraise est indiquée légèrement, sans contour arrêté sur les épaules. Le manteau n'a aucune broderie. Le fond est clair, à l'exception d'une petite ombre portée dans le bas de la gauche. Dans le haut du même côté, le monogramme RH. ou Rt. M. Middleton dit que cet état est constaté par Wilson et M. Ch. Blanc, qui n'indiquent pas où ils l'ont vu. L'absence de la date est peut-être un manque d'impression.

Verstolk, 94 *fr.* 50 *c.*

Sixième état. Le visage a encore peu d'effet. Le chapeau est légèrement ombré sur le bord qui se relève, particulièrement à gauche, où il n'y a que deux tailles croisées. La fraise est toujours légèrement indiquée et les traces des plis, à droite, sont très faibles. Il n'y a pas de broderies sur le manteau, mais au-dessous du collet deux boutons sont bien marqués. Les cheveux se confondent avec l'oreille, qui est peu distincte. Il y a un assez fort coup de lumière, à droite, sur le milieu du manteau replié. On ne voit pas de boutons dans le bas du manteau, à droite, mais il y a déjà un mur indiqué au bas de la planche, à droite, au-dessus du bord du manteau. L'ombre du bas, à gauche, n'est composée que de

deux tailles croisées; elle ne s'élève qu'à la hauteur de la main gantée. Dans le haut, à gauche : Rt. ou RH. 1631. Cabinet des estampes de Paris.

Septième état. Le fond est toujours blanc, mais le chapeau est retravaillé à la pointe sèche, et couvert de tailles et d'entre-tailles suivant les courbures des bords. La fraise est arrêtée dans ses contours; de nouvelles mèches de cheveux descendent à droite au-dessous de cette fraise et tombent sur le manteau, où le coup de lumière est éteint; on voit des broderies sur l'épaule gauche et tout le long des bords une rangée de boutons. L'œil, qui était dans le clair, est noirci par des traits fort durs, ainsi que le contour inférieur du nez. Le mur d'appui est encore au bas de la planche, à droite.

Huitième état. Le fond est couvert de tailles sur la gauche et dans le haut de la planche, mais on ne voit plus l'indication du mur d'appui; dans le bas à droite reste toujours un griffonnis qui s'élève jusqu'au quatrième bouton du manteau; avant différents travaux et avant *Rembrandt f.* dans le haut à droite.

Verstolk, 126 *fr.; Hébich*, 1,025 *fr.*

Neuvième état. On peut encore lire le monogramme. La fraise y est enrichie de broderies, la joue droite est beaucoup plus travaillée; au-dessous de l'oreille, il y a une série de tailles obliques qui la fait beaucoup mieux ressortir; au-dessous du manteau, à gauche, une partie restée assez claire dans l'état précédent est couverte de tailles obliques de gauche à droite; le griffonnis au bas de la droite est encore très bien marqué, avec l'inscription : *Rembrandt f.*

C'est probablement le même état qui est le dernier de Claussin, mais celui-ci ne dit pas que l'on y aperçoit encore le monogramme, mais qu'on y lit, vers le haut de la planche, à droite : *Rembrandt f.* M. Ch. Blanc, qui a dit dans sa description qu'on lisait sur la droite : *Rembrandt,* ne parle plus de cette remarque. Claussin ajoute que cet état, beau d'épreuve, produit un effet des plus piquants.

Verstolk, 65 *fr.; Didot,* 600 *fr.; Schloesser,* 1,126 *fr.*

Dixième état. Le fond est nettoyé et entièrement éclairci, à l'exception de l'angle inférieur de la gauche. Le nom a disparu, et la planche, retouchée et usée, est pauvre d'aspect. Signalé par Claussin, qui n'en fait pas un état, et déclare qu'il n'a été fabriqué que dans le dessein de tromper les amateurs.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 70 *c.*

M. Middleton regarde son cinquième état comme le premier complet dû à Rembrandt, mais il pense que, mécontent de la pose mal comprise de ce portrait et de son effet peu satisfaisant, l'artiste a abandonné sa planche, et que les changements et additions du huitième et même du septième état sont l'œuvre d'une autre main et que leur exécution est bien postérieure.

Il signale deux copies. L'une par *Van Vliet*, d'après le huitième état (9e ici), du même sens. Haut., 143 mill.; larg., 130. Cette copie n'est pas sans mérite, mais on la reconnaît facilement par la manière dont les cheveux sont traités, si dissemblable de celle de Rembrandt, et, en outre, parce qu'au côté gauche le contour extérieur le plus bas du manteau est droit au lieu d'être courbe, etc. Une autre copie, en sens contraire, sur une planche plus petite, gravée par *Chapman,* sert de frontispice au catalogue de Daulby.

27

Nous reproduisons ici la date inscrite sur l'épreuve du deuxième état qui est au British Museum. Elle ne résout pas précisément la question qui s'élève à l'occasion de l'époque réelle de la naissance de Rembrandt. En effet, s'il est né le 15 juin 1606, et que son indication manuscrite précède le 15 juin 1631, il n'a eu alors que vingt-quatre ans; s'il est né au contraire le 15 juillet 1607, comme le dit M. Vosmaer, et que son écriture n'ait été apposée qu'après le 15 juillet 1631, il n'avait aussi à cette date que vingt-quatre ans. La date figurée ci-dessus semble prouver au moins qu'il n'est pas né en 1608, comme le pense M. Scheltema.

Cette date, il est vrai, ne s'accorde pas avec la déclaration que Rembrandt a faite en présence de sa fiancée, en 1634, mais il peut s'être rajeuni d'un an ou deux dans cette circonstance.



8. *Rembrandt aux cheveux hérissés.*

Il est nu-tête, vu de face; ses cheveux crépus sont épars et hérissés tant au sommet qu'autour de la tête; le corps est tourné vers la gauche; l'épaule est seulement au contour; un peu d'ombre se voit sous le menton. Le fond est tout blanc. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,060.

BARTSCH, 8. — CLAUSSIN, 8. — WILSON, 8. — CH. BLANC, 212. — MIDDLETON, 50.

On compte six états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande; elle a 90 millimètres de hauteur sur 72 de largeur. Un coup de lumière horizontal très accentué se voit dans les cheveux, vers le sommet de la tête; il y a un coup de lumière sur le sourcil droit et un autre au-dessus du nez. Cabinet des estampes de Paris.

Verstolk, 52 *fr.* 50 *c.; Galichon*, 175 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est réduite à la dimension ordinaire. La tête est un peu plus travaillée: le coup de lumière est éteint à la pointe sèche sur les cheveux; des travaux ombrent la paupière droite au-dessus de l'œil et s'étendent jusqu'à une espèce de barre noire perpendiculaire au-dessus de la racine du nez.

Verstolk, 25 *fr.* 20 *c.; Didot*, 62 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. Décrit ainsi par M. Charles Blanc : le contour de la bouche, qui n'était fortement accusé que dans le milieu, l'est ici tout le long des lèvres; le coin de la bouche, à gauche, est noir.

Kalle, 101 *fr.* 85.

QUATRIÈME ÉTAT. Le fond de la tête est couvert de tailles. On voit dans le bas du nez des tailles horizontales.

CINQUIÈME ÉTAT. Il est entièrement retouché au burin d'une manière dure. Les cheveux sont raccourcis: dans l'état précédent, ils descendaient jusqu'au bas de la planche; dans celui-ci, ils permettent de voir une grande partie de l'épaule. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Harrach, 18 *fr.; Didot*, 62 *fr*

SIXIÈME ÉTAT. Décrit par M. Middleton : l'ombre au-dessous du menton est renforcée par une taille verticale, et l'on voit des tailles courtes diagonales sur le menton.

M. Middleton pense que la planche n'a été diminuée qu'après qu'elle fut sortie des mains de Rembrandt. Selon lui, le travail que l'on a signalé dans le troisième et le quatrième état est dû à ses élèves, en même temps que le nouveau travail des cinquième et sixième est d'une époque postérieure.



9. *Rembrandt aux yeux chargés de noir.*

Autre buste de jeune homme, la tête nue, garnie de cheveux frisés, vue de trois quarts, dirigée vers la droite. Les yeux sont petits et noirs; le nez est gros, la bouche est pincée. Le fond n'est ombré que du côté gauche. *Date présumée :* 1630. Extrêmement rare.

Hauteur, 0 065; largeur, 0,054.

BARTSCH, 9. — CLAUSSIN, 9. — WILSON, 9. — CH. BLANC, 213. — MIDDLETON, 21.

Cette pièce, qui fait partie des Cabinets des estampes de Paris et d'Amsterdam et aussi du British Museum, est au moins douteuse. Pierre Yver l'attribuait à Lievens; M. Middleton conteste cette opinion, mais en déclarant qu'elle est de peu de mérite. M. Charles Blanc, sans se prononcer, n'ose pas affirmer qu'elle soit de Rembrandt.



10. *Rembrandt faisant la moue.*

Il est nu-tête, de face, les cheveux frisés et un peu hérissés; il a le corps couvert d'une fourrure et dirigé vers la gauche. *RH.* 1630.

Hauteur, 0,074; largeur, 0,060.

BARTSCH, 10. — CLAUSSIN, 10. — WILSON, 10. — CH. BLANC, 214. — MIDDLETON, 23.

Il y a deux états de cette planche.

Premier état. La planche est plus grande : elle a 74 mill. en tous sens. Musée d'Amsterdam.

Verstolk, 84 *fr.*

Deuxième état. M. Ch. Blanc dit qu'on aperçoit encore les deux derniers chiffres de 1630. La planche est réduite à la dimension ordinaire. Les deux traits qui coupent les deux mèches du haut des cheveux subsistent comme dans l'état précédent. Il y a des épreuves où les chiffres 30 se voient difficilement à gauche, contre la bordure de la planche, et d'autres où on ne les aperçoit plus, et cependant les deux traits qui coupent les deux mèches de cheveux sont encore visibles. Cabinet des estampes de Paris.

Robert-Dumesnil, 23 *fr.*; *Liphart*, 112 *fr.* 60 *c.*; *Didot*, 65 *fr.*

Le catalogue de M. Ch. Blanc indique un troisième état où les deux traits qui traversent le haut de la planche ont disparu. A notre avis, cela peut provenir d'une plus grande usure de la planche. Cependant l'estampe dans cette condition qui est au Cabinet de Paris est encore assez belle, mais les bords ne sont plus noirs et raboteux.



11. *Rembrandt* (?) *coiffé d'un bonnet en forme de toque.*

En demi-figure, presque de face; il a les bras enveloppés dans un manteau. Le corps est au trait; il n'y a qu'une ombre légère vers la gauche. *Date présumée :* 1652.

Hauteur, 0,102; largeur, 0,072.

BARTSCH, 11. — CLAUSSIN, 11. — WILSON, 11. — CH. BLANC, 236. — MIDDLETON, 165.

Les premières épreuves, dit Claussin, sont ordinairement sur papier du Japon, et tirées sur la planche non ébarbée. Cette pièce est très rare. Cabinet des estampes de Paris.

Verstolk, 84 *fr*.

Claussin croit que ce portrait, qui représente un très jeune homme, n'est pas celui de Rembrandt, attendu qu'il est gravé dans sa dernière manière. Il a pensé que c'était celui de son fils Titus. MM. Charles Blanc et Middleton se sont rangés à cet avis.

Il est probable que Titus a été peintre ou dessinateur, puisqu'on trouve parmi les peintures ou dessins qui ornaient l'antichambre de Rembrandt un tableau ainsi désigné : *Trois Petits Chiens d'après nature, par Titus van Rijn*.



12. *Rembrandt de forme ovale.*

La tête est couverte d'un bonnet; les cheveux sont crépus. L'ovale est formé par des doubles points triangulaires faits au burin et dont le bas est à trois pans. *Date présumée :* 1630. Très rare.

Hauteur, 0,065; largeur, 0,051.

BARTSCH, 12. — CLAUSSIN, 12. — WILSON, 12. — CH. BLANC, 215. — MIDDLETON, 16.

On connaît deux états de cette pièce.

Premier état. La planche est plus grande. L'estampe a une marge considérable. H., 90 mill.; l., 55. British Museum.

Deuxième état. Celui décrit. L'estampe est diminuée.

Claussin a dit, dans son catalogue publié en 1824, qu'il existait au Cabinet des estampes de Paris un état avant l'ovale formé de points. Cet état ne s'est pas retrouvé. M. Middleton a même des doutes sur son existence.

13. *Rembrandt à la bouche ouverte.*

Jeune, dirigé vers la gauche, la tête presque de face, les cheveux frisés et hérissés vers le haut, il porte une robe dont la partie supérieure est ouverte; le fond est clair, à l'exception du bas de la gauche où il y a quelques hachures; au haut du même côté, *Rt.* ou *RH.* 1630. Cette tête ne ressemble pas beaucoup à Rembrandt.



Hauteur, 0,072; largeur, 0,061.

BARTSCH, 13. — CLAUSSIN, 13. — WILSON, 13. — CH. BLANC, 219. — MIDDLETON, 22.

Deux états de cette estampe sont connus.

Premier état. La planche est plus grande: elle porte 81 mill. de hauteur sur 72 de largeur. Les bords en sont fortement marqués et raboteux. Au British Museum, deux épreuves, dont l'une avec le fond sale. Le trait oblique, à gauche, près de la bordure, y est très fort; dans l'épreuve avec le fond nettoyé, ce trait est affaibli. Une très belle épreuve avec le fond sale se voit au Cabinet de Paris.

Robert-Dumesnil, 204 fr.; Verstolk, 75 fr. 60 c.; Didot, 225 fr.

Deuxième état. La planche est rognée à la gauche et au bas et réduite à la dimension indiquée ci-dessus. Un fort trait échappé coupe en diagonale tout le coin droit du haut. Les bords sont sales et raboteux. Cabinet de Paris.

Robert-Dumesnil, 38 fr. 25 c.; Verstolk, 42 fr., avec cette mention: Plus travaillé.



14. *Rembrandt à bonnet et robe fourrés.*

On le voit de face, la tête un peu baissée; sa robe, légèrement ouverte dans le haut, laisse voir sa chemise et une espèce de cravate. Le fond est blanc, à l'exception de la gauche,

où il y a des tailles sur l'épaule droite du personnage. Dans le haut, à gauche : *RH.* 1631.

Hauteur, 0,063, y compris la marge du bas; largeur, 0,056.

BARTSCH, 14. — CLAUSSIN, 14. — WILSON, 14. — CH. BLANC, 225. — MIDDLETON, 44.

Il existe deux états de cette pièce.

Premier état. L'ombre de la joue droite a manqué à la morsure. Il y a un petit coup de lumière sur le bonnet au-dessus de la tempe droite; près de l'aile droite du nez, on voit un petit rond ombré d'une seule taille diagonale. Cabinet des estampes de Paris, Musée d'Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 169 *fr.*

Deuxième état. La joue droite a été travaillée; le petit rond près du nez a disparu sous quelques nouveaux travaux. Des lignes diagonales tirées de droite à gauche ont renforcé l'ombre, à gauche, sur le bonnet, et, du même côté, l'épaule est couverte de tailles régulières, presque verticales.

Robert-Dumesnil, 15 *fr.*; *Harrach*, 50 *fr*; *Didot*, 200 *fr.*

M. Middleton ajoute que cette retouche n'est pas de la main de Rembrandt. Cette eau-forte ayant été détériorée à la morsure, l'artiste l'aurait abandonnée.



15. *Rembrandt au manteau avec collet pendant.*

Il est en buste, vu de trois quarts, dirigé vers la gauche, les cheveux crépus tombant presque sur les yeux. Le manteau qui le couvre a des boutons; il est dégagé du col, ce qui permet de voir sa chemise. Une ombre légère s'aperçoit dans le fond à gauche. Au haut, du même côté : *RH.* 1631.

Hauteur, 0,060; largeur, 0,052.

BARTSCH, 15. — CLAUSSIN, 15. — WILSON, 15. — CH. BLANC, 222. — MIDDLETON, 48.

On compte quatre états de cette planche.

Premier état. La planche est plus grande : sa hauteur est de 66 mill.; la partie supérieure des cheveux, directement au-dessus de l'oreille droite, est plate; les cheveux le long de la joue droite ne descendent pas aussi bas que la pointe du nez. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum.

Verstolk, 170 *fr.*

Deuxième état. Une certaine quantité de cheveux a été ajoutée au-dessus de l'oreille gauche : on voit là des traces de pointe sèche; la chevelure a une forme ronde. Cabinet de Paris, Amsterdam, British Museum.

Troisième état. La chevelure descend jusqu'à la hauteur de la bouche, le long de la joue droite; le bord droit du nez est accusé par un contour très dur; des lignes diagonales tirées de gauche à droite ombrent le manteau.

Quatrième état. La planche est réduite à la mesure indiquée plus haut, et beaucoup retravaillée. British Museum.

Robert-Dumesnil, avant la retouche et avec la copie citée plus bas, 10 *fr.* 15 *c.*


Rembrandt f. 1633



M. Middleton, qui a signalé ces remarques, en ajoutant qu'à partir du deuxième état les retouches ne sont pas de la main de Rembrandt, mentionne une copie (en contre-partie, selon Robert-Dumesnil) sur une grande planche. On y lit au-dessus de la tête de Rembrandt, un peu à droite : *RH.* 1633.



16. *Rembrandt au bonnet rond et fourré.*

Le buste est dirigé vers la droite, la tête est de face, les cheveux frisés. Le corps est enveloppé d'un manteau bordé dans le haut d'une fourrure. Une partie de ce manteau n'est point achevée. Il n'y a qu'une ombre légère dans le fond au bas de la gauche. Dans le coin du haut, à gauche : *RH.* 1631

Hauteur, 0,062 ; largeur, 0,056.

BARTSCH, 16. — CLAUSSIN, 16. — WILSON, 16. — CH. BLANC, 223. — MIDDLETON, 45.

M. Middleton décrit ainsi les deux états :

PREMIER ÉTAT. Sur l'épaule droite, juste au-dessous du collet, il y a un espace qui est ombré partiellement par un zigzag horizontal, et à une petite distance, à la droite, par une simple diagonale de gauche à droite ; ce qui laisse une petite place blanche sur l'épaule au-dessous du collet. Cabinet des estampes de Paris, Musée d'Amsterdam, British Museum.

Heimsoeth, 106 *fr.* 25 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le vêtement entier au-dessous du collet est travaillé par des tailles courbes serrées, qui suivent la forme du collet, et qui ont fait disparaître la place claire ; une ombre forte sur le bonnet, au-dessus de l'œil droit, fait croire que le pli du bonnet a été augmenté. M. Middleton pense que ce travail n'est pas de Rembrandt. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Bartsch et Wilson mentionnent une copie.

17. *Rembrandt avec une écharpe autour du cou.*

Vu presque de face, la tête couverte d'une toque qui penche sur la joue et d'où sortent des cheveux longs retombant sur l'épaule gauche. Du même côté, sur le vêtement qui couvre le corps tourné à gauche, est attachée une petite aiguillette. Dans une marge, au-dessous du buste, vers la gauche : *Rembrandt f.* 1633.

Hauteur, y compris 0,011 de marge, 0,133 ; largeur, 0,104.

BARTSCH, 17. — CLAUSSIN, 17. — WILSON, 17. — CH. BLANC, 229. — MIDDLETON, 99.

Il y a trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : H., 140 mill. ; L., 119 ; elle est un peu plus large dans le bas que dans le haut. La toque seulement est terminée ; le nom et la date manquent. Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. La planche est diminuée; le nom et la date sont ajoutés. Claussin indique un état avec la planche diminuée, mais avant le nom et la date. Notre deuxième état est au Musée d'Amsterdam.

Troisième état. Complètement terminé; on rencontre des épreuves retouchées à l'encre de Chine.

Heimsoeth, 156 *fr.* 25 *c.; Didot,* 95 *fr.*

M. Middleton indique deux copies : la première mesure : H., 125 mill.; l., 97. La deuxième est par *Worlidge.*

18. *Rembrandt tenant un sabre.*

Le personnage est de face, coiffé d'une espèce de turban; ses longs cheveux retombent sur l'hermine qu'on voit au haut de sa robe, et sur laquelle passe une chaîne enrichie de pierres précieuses; il tient un sabre de la main droite. Dans le haut, à gauche : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,121; largeur, 0,099.

claussin, 18. — bartsch, 18. — wilson, 18. — ch. blanc, 231. — middleton, 105.

Il existe trois états de cette pièce.

Premier état. Sur le côté droit de la planche, il y a deux lignes irrégulières fortement marquées; la lame du sabre se continue à travers les lignes; l'eau-forte a manqué autour et au-dessous de l'œil droit; un fort contour accuse le cou du côté gauche, ce qui le fait paraître petit. Cabinet des estampes de Paris.

Verstolk, 462 *fr.*

Deuxième état. La planche est légèrement diminuée; une partie de l'R, dans le nom du maître, a été coupée, et la partie du sabre que l'on voyait à travers les lignes a disparu dans un trait unique. Le cou paraît avoir été élargi du côté gauche. Cabinet des estampes de Paris.

Troisième état. Les parties défectueuses autour et au-dessous de l'œil droit ont été retravaillées; toute la planche a été retouchée.

Harrach, 55 *fr.; Kalle,* 251 *fr.* 25 *c.; Didot,* 225 *fr.*

Il existe une copie par *Renesse;* elle est signée : *R.* 1648.



19. *Rembrandt et sa femme.*

Il est assis à droite, vu de face, coiffé d'un grand chapeau relevé au-dessus de l'œil droit; son col est ouvert; il a le corps dirigé vers la gauche; son bras gauche est posé sur une table; entre les doigts de sa main étendue, un porte-crayon. Près de lui, de l'autre côté de la table, est sa femme vue de face, un peu tournée vers la droite, assise sur une chaise où l'on remarque une série de clous. Au haut, à gauche : *Rembrandt f.* 1636.

Hauteur, 0,103; largeur, 0,092.

CLAUSSIN, 19. — BARTSCH, 19. — WILSON, 19. — CH. BLANC, 203. — MIDDLETON, 128.

Claussin, MM. Ch. Blanc et Middleton ne mentionnent aucune différence, mais M. Prestel, dans le catalogue Kalle, décrit un premier état avant les retouches au burin au-dessous du chapeau de Rembrandt, et avec le petit crochet au-dessus de l'œil droit de la femme. Nous avons vu des épreuves qui se distinguaient par ces remarques.

Dans l'état décrit par M. Prestel, Kalle, 237 *fr.* 50 *c.; Liphart,* 150 *fr.; Knowles,* 81 *fr.* 25 *c ; Schloesser.* 838 *fr.* 75 *c. Sans aucune mention de remarques, Harrach,* 250 *fr.; Galichon,* 230 *fr.; Didot,* 60 *fr.*

Defer, à la vente Revil, faite en 1838, avait annoncé un état avec le trait continué dans le haut de la planche. Cet état parut alors fort douteux. L'estampe fut achetée 40 fr. par M. Verstolk. A sa première vente, elle monta à 90 fr. 20 c. ; retirée à ce prix, elle ne fut adjugée, en 1851, que pour le prix de 63 fr. Nous signalons cette particularité pour ne rien omettre.

L'épreuve sur satin, qui avait appartenu à M. Ch. Blanc, est entrée depuis dans la collection de M. Didot. *Vendue* 51 *fr.*



Il y a des épreuves où le portrait de Rembrandt se trouve réuni à celui de sa mère, qu'on a substituée à sa femme. Cette falsification a été obtenue de la manière suivante : on a couvert la partie de la planche où était la jeune femme avec un papier très mince, laissant un espace libre sur l'épreuve; on a imprimé d'abord le portrait de Rembrandt seul, et ensuite celui de la vieille femme, après avoir couvert le portrait de Rembrandt. Cette supercherie est très facile à reconnaître. Autour de la tête de la vieille, on voit les traces d'un contour qui se suit le long du chapeau et des

cheveux de l'homme dont il coupe une petite partie; il borde le col et le vêtement, qui offre en cet endroit un espace blanc, se continuant le long de la table, en coupant l'extrémité du porte-crayon et laissant voir un peu plus loin une place blanche, petite sans doute, parce que le papier s'est un peu dérangé.

Cette pièce est très rare. On n'en connaît, dit-on, que quatre ou cinq épreuves; l'une d'elles est au Cabinet des estampes de Paris; une autre est au British Museum. Gersaint, dans son catalogue, avait déjà mentionné une estampe semblable.

Il existe deux copies de *Rembrandt et sa femme*. La première est du même sens. L'ombre est d'un travail croisé et très régulier qui paraît former une bande au-dessus du sourcil; le bord de la chaise, à la droite, est sur la ligne de la planche au lieu d'en être à une petite distance. Sans nom de maître, probablement par *Novelli*. La deuxième est dans le sens de la planche, mais il n'y a de gravé que la tête de Rembrandt. Cette pièce, signée *J. B. G. scul.* 1750, sert de frontispice au catalogue de Gersaint. Une autre est dans le même sens. Elle n'offre que la tête de Rembrandt, et, à la place de la femme, on voit la tête de la mère de l'artiste en habit de deuil (B., 344). Cette estampe a été gravée par *Claussin*.

20. *Rembrandt à la toque ornée d'une plume.*

L'artiste est vu de face, un peu tourné vers la gauche, coiffé d'une espèce de bonnet de mezzetin; ses cheveux tombent sur son épaule. Il porte un riche vêtement bordé d'un collet de fourrure qui laisse voir le haut de sa chemise; son bras gauche sort de son manteau, dans lequel entre une partie de la main qui est placée sur sa poitrine. Dans le haut, à gauche : *Rembrandt f.* 1638.

Hauteur, 0,135; largeur, 0 104.

BARTSCH, 20. — CLAUSSIN, 20. — WILSON, 20. — CH. BLANC, 233. — MIDDLETON, 134.

Dans les premières épreuves, on voit le nom de Rembrandt, qui a disparu dans un tirage postérieur. *Kalle*, 181 *fr.* 25 *c.*; *Didot*, 205 *fr.*; *Heimsoeth*, 335 *fr.*

Plus tard la planche a été retouchée, peut-être par Basan. On remarque sur la joue droite quelques tailles verticales.

Trois copies ont été décrites. La première, faite par *Claussin*, n'a que la tête et le collet de fourrure. Elle est au haut de la gauche d'une grande planche où l'on voit la tête d'un autre homme et des animaux. – La deuxième est sur une planche plus grande et du sens opposé; gravée par *Cumano*. On en rencontre quelquefois des contre-épreuves. — La troisième est du même sens que la planche originale.

21. *Rembrandt appuyé.*

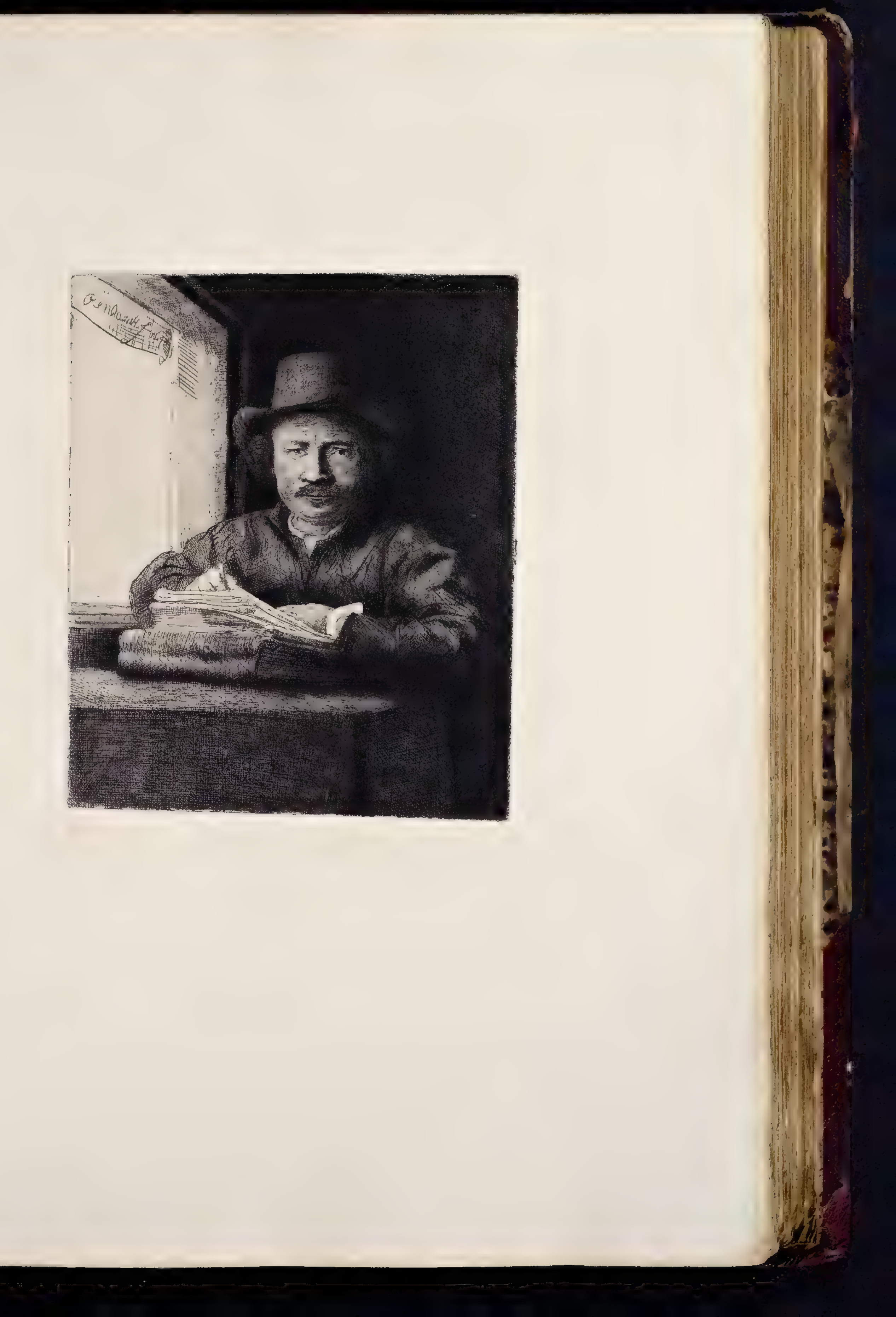
A mi-corps, vu de trois quarts, la tête couverte d'une toque d'où sortent des cheveux un peu longs et crépus; son corps, que couvre un riche manteau, est dirigé vers la gauche. Sa main gauche gantée pose sur un appui de pierre; la droite est sur sa poitrine. Au haut de la gauche : *Rembrandt f.* 1639.

Hauteur, 0,207; largeur, 164.

BARTSCH, 21. — CLAUSSIN, 21. — WILSON, 21. — CH. BLANC, 234. — MIDDLETON, 137.







On connaît deux états de cette estampe.

Premier état. Le cordon qui borde la toque en dessous s'étend, à partir de la joue droite qu'il déborde, jusqu'à l'autre extrémité sur une longueur de 29 millimètres; il s'arrête à la première boucle de la chevelure. Le trait qui profile la toque, à droite, est à peine marqué; le milieu du cordon de la toque, à la hauteur du nez, est presque blanc; il y a un peu de manière noire sur l'appui à gauche. On rencontre quelquefois des épreuves dans lesquelles l'appui dans le bas a été retouché au pinceau. Cabinet des estampes de Paris, Musée d'Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 577 *fr.* 50 *c.; Pole Karew*, 1,464 *fr.* 50 *c.; Didot*, 5,750 *fr.*

Deuxième état. Le cordon, qui s'arrêtait à la première mèche de cheveux, est plus long de 5 mill.; il déborde la toque de 3 mill. à droite; le trait qui borde la toque du même côté est repris plus fortement; on voit sur la toque, au-dessus du cordon, à la hauteur de la première mèche de cheveux, deux traits obliques parallèles; le coup de lumière sur le milieu du cordon est éteint; les cheveux, à droite, sont plus fortement marqués; il n'y a plus de manière noire sur l'appui, à gauche.

Harrach, 176 *fr.; Kalle*, 750 *fr.; Liphart*, 487 *fr.* 50 *c.; Didot*, 900 *fr.; Schloesser, sans marge*, 338 *fr.* 50 *c.*

On trouve quelquefois sur cette estampe des retouches à l'encre de Chine. Cette particularité est peut-être du fait de Rembrandt, qui les aura ainsi teintées pour leur donner plus d'effet. Il arrive cependant de rencontrer des épreuves où cette teinte à l'encre de Chine est assez moderne.

Révil, 200 *fr.*

Neuf copies de cette estampe ont été signalées : 1° par *Bartsch* (en tête de son catalogue), du sens de l'original; on en connaît trois états : premier, avant le cadre; deuxième, bordé d'un cadre, avec un espace blanc resté libre dans le bas; troisième, où dans cet espace on voit le nom de *Rembrandt* en caractères romains; Bartsch, dans cette copie, a omis quelques parties de la planche; — 2° du même sens, l'appui est terminé sur la droite; dans le bas, à gauche, on lit : *Rembrandt;* — 3° du même sens, par *Kaiser*, en tête de l'ouvrage de M. Scheltema sur Rembrandt, et aussi comme frontispice du volume intitulé *Nederlands Schilderkunst*, par J. Van Vloten (Amsterdam, 1874); — 4° du sens opposé, signée dans le bas, à droite : *F. Novelli inc.* 1791; on en rencontre quelquefois des contre-épreuves; — 5° du sens opposé, par *Denon;* au bas, à gauche : *D N*, 1783; — 6° du sens opposé, par *Worlidge:* son nom est en haut, dans le coin à droite; — 7° du sens opposé, sur une planche plus petite, par *Burnet* et *Errard;* — 8° du sens opposé, par *Gersaint*.

22. *Rembrandt dessinant.*

Il est de face, à mi-corps, la tête coiffée d'un chapeau rond à petits bords, assis à une table couverte d'un tapis, tenant un crayon de la main droite et dessinant sur un papier auquel un livre sert d'appui; son bras gauche est appuyé sur la même table. A gauche, une croisée ouverte, à travers laquelle on aperçoit un paysage dans le lointain. Sur une banderole attachée dans le haut, on lit : *Rembrandt f.* 1648.

Hauteur, 0,160; largeur, 0,130.

BARTSCH, 22. — CLAUSSIN, 22. — WILSON, 22. — CH. BLANC, 235. — MIDDLETON, 160.

Il sera toujours difficile de faire un classement bien régulier des divers états de cette pièce. Claussin dans son Supplément en compte dix, M. Ch. Blanc donne le même nombre, que M. Middleton réduit à sept, rejetant les premier, deuxième, quatrième et cinquième états, qu'il déclare n'avoir jamais pu vérifier. Il est bien difficile cependant de supprimer des états mentionnés dans plusieurs catalogues. Le plus sage est donc, tout en adoptant le classement de M. Middleton, comme peut-être le plus probable, de tenir également compte des états qu'il a cru devoir rejeter.

Premier état. Les bords de la planche dans le haut et le bas sont très irréguliers. Le bras droit de Rembrandt n'est pas profilé; il y a une place blanche oblongue au-dessous de son coude. Les épaules,

une grande partie de l'habit et surtout le dessous du bras gauche sont couverts de larges taches noires. La main gauche est blanche ainsi que la manchette. Avant la banderole suspendue à la fenêtre et le nom du maître. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Oxford.

Buckingham, cet état avec une autre épreuve non terminée, 864 *fr.* 50 *c.*

Épreuve de la vente Verstolk, indiquée comme troisième état de Wilson, les mains et la manchette claires, sans banderole, 336 *fr.*

En 1824, Claussin décrivait une première épreuve tout à fait légère, n'étant ombrée que de simples tailles et ne produisant aucun effet. Il avait vu cette estampe dans l'œuvre de J. Barnard Esq., qui fut vendu à Londres en 1798.

Il mentionne ensuite une seconde épreuve en disant que, quoiqu'elle soit plus travaillée, ce n'est encore qu'une ébauche très imparfaite. Le visage y est d'une teinte égale, grise et sans effet. Wilson se borne à dire qu'elle est plus travaillée et les traits mieux définis. Ces désignations sont trop vagues pour établir rien de précis. Cet état et le premier de Claussin manquent au Cabinet de Paris et à celui d'Amsterdam ainsi qu'au British Museum.

On ne peut donc réellement considérer comme premier état que celui qui a été décrit ainsi par M. Middleton, et qui paraît identique avec l'épreuve exposée par M. Holford au Burlington-Club, en 1877. Elle y figurait comme épreuve du troisième état. M. Middleton pense que c'est cette pièce qui a donné à Wilson l'idée de son deuxième état si imparfaitement décrit. L'épreuve de M. Holford est d'un ton gris, et plus pâle que celle que Wilson regardait comme un troisième état, mais en réalité elle ne présente aucun changement.

Deuxième état. Les bords de la planche dans le haut et le bas sont régularisés. On aperçoit sur la main gauche des tailles fines diagonales, tirées de gauche à droite; il y a sur la partie supérieure du papier qu'arrête la main, des tailles courtes verticales, et ce papier est divisé en feuilles. Le haut du côté gauche de la barre de la fenêtre montre quelques tailles diagonales tirées de gauche à droite; on y voit appendue la banderole sur laquelle se lisent le nom de Rembrandt et la date; mais la main droite est blanche, ainsi que la manchette gauche. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Simon, 220 *fr.; Harrach,* 920 *fr.; Didot,* 1,000 *fr.*

Claussin mentionne deux états antérieurs à celui que nous venons de décrire :

IVe *état.* Les traits du visage sont mieux exprimés et les ombres mieux senties. Les mains et les manchettes sont encore claires. La banderole, sans nom ni année, est attachée au haut de la croisée.

Ve *état.* Le nom et l'année se lisent sur la banderole. Les mains sont encore blanches.

M. Middleton déclare n'avoir jamais pu rencontrer ces deux états.

Troisième état. Un travail diagonal, tiré de gauche à droite, ombre la main droite; des tailles à la pointe sèche avec des barbes traversent la poitrine à gauche et l'épaule, ainsi que le milieu du bras gauche. M. Charles Blanc ajoute que le visage présente de nouvelles tailles très fines, notamment sur la tempe droite. Amsterdam, British Museum, Oxford.

Quatrième état. Le papier, dans son épaisseur, à droite, a reçu des contre-tailles verticales très fines, On en voit également sur l'épaisseur du livre qui sert de pupitre; la manchette de la main gauche est ombrée de hachures légères, mais avant le paysage.

Mentionné pour la première fois dans le catalogue Verstolk et vendu 220 *fr.* 50 *c.*

Cinquième état. A travers la fenêtre, on voit un paysage. Le montant a été couvert dans toute son étendue de contre-tailles horizontales. Il y en a de semblables sur la banderole, excepté dans la partie qui est au-dessous de 1648. Des tailles croisées ombrent la main gauche; sur le pouce et l'index de la droite, on remarque de fines tailles diagonales. Des tailles diagonales, tirées de gauche à droite, ombrent le devant du livre, sous le papier; sur la manchette de la main gauche se distinguent des tailles très fines à la pointe sèche. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum, Oxford.

Sixième état. Décrit pour la première fois par M. Middleton. Un travail additionnel et croisé se voit sur les épaules, donnant au vêtement l'apparence d'une tunique. Le renforcement de l'ombre sur la banderole de papier cache presque le nom. British Museum, Oxford.

Claussin décrit un IXe état que M. Ch. Blanc n'a pas admis. La tête est retouchée avec une adresse extrême, sans que son caractère en soit altéré. L'habit est généralement d'un ton rembruni, et l'on y aperçoit des tailles assez fortes, non ébarbées, sur le devant, au côté droit du portrait, qui sont tirées presque horizontalement, de gauche à droite; le haut de l'appui sur lequel Rembrandt dessine se voit entièrement couvert de tailles, ainsi que le dos du livre, dont les nervures sont très apparentes. Rembrandt,



en éteignant et en sacrifiant graduellement tout ce qui pouvait s'opposer à la perfection du clair-obscur, a fini, pour y parvenir, par déterminer sa lumière sur l'appui où il dessine.

Septième état. Le pli extérieur de la manche du bras droit, à l'endroit où il coupe la fenêtre, est couvert d'un travail croisé diagonal et est bien accusé; avant ce travail, il n'y avait que de simples tailles de gauche à droite. British Museum, Oxford.

Le dixième état, de M Ch. Blanc, qui devrait correspondre à celui-ci, est ainsi décrit : « La planche est touchée lourdement et de la manière la plus désagréable; l'ombre au-dessous de la main droite est rechargée, la tête est reprise à la pointe sèche; l'ombre qui divisait le livre servant de pupitre est effacée; le nom de Rembrandt sur la banderole n'est presque plus visible. »

La description du dixième état de Claussin paraît être la même avec quelques modifications.

Si l'on admettait l'existence de tous ces états, on en trouverait en réalité douze : les deux premiers de Claussin, etc., les quatrième et cinquième, le sixième de M. Middleton, le neuvième de Claussin, enfin le septième de M. Middleton et le dixième de Claussin et de M. Ch. Blanc, présenteraient encore des différences.

On comprend toutes les difficultés du classement de cette pièce, dont nous ne voulons être que simple rapporteur et non juge.

Comme la planche existe encore, on rencontre beaucoup de changements qui ne méritent pas la peine d'être mentionnés.

Gersaint a décrit une copie du même sens. Le devant du livre, au-dessous du papier, est couvert par des tailles horizontales et diagonales tirées de gauche à droite, mais il n'y a pas d'autre ombre.

M. Middleton ne pense pas qu'après son troisième état, les changements aient été exécutés par Rembrandt, auquel il n'attribue pas du tout l'introduction du paysage absolument déplacé pour l'effet du portrait, qui a par là nécessité des retouches postérieures. Il est en contradiction avec Claussin qui, dans son neuvième état, trouve que Rembrandt a fini par déterminer sa lumière sur l'appui où il dessine, comme étant le point central et le plus exposé au jour venant de la fenêtre.

On verra par cet exposé combien, entre connaisseurs, les opinions peuvent être différentes sur les états d'une pièce, et combien il est difficile de formuler une appréciation qui ne trouve pas de contradicteurs.

On remarquera enfin que Rembrandt, en se représentant ici, s'est dépouillé des costumes de fantaisie dont il s'était si longtemps affublé; ce portrait, malgré le vêtement simple qui le couvre, n'en a pas moins d'effet. Faut-il attribuer ce changement à la mort de sa première femme? Nous ne le pensons pas. Certainement cette perte cruelle avait dû assombrir sa vie, mais six ans s'étaient écoulés depuis cette époque. Sur ce point il est encore très difficile de conclure. D'ailleurs, les deux mariages de Rembrandt, conclus un certain nombre d'années après la mort de Saskia, prouvent bien qu'il finit par se consoler.

23. *Rembrandt dans un ovale.*

(*Dit aussi : au sabre et à l'aigrette.*)

Il porte une petite toque ornée d'une plume; ses longs cheveux tombent sur ses épaules et sur son front. Il est de trois quarts; sur son corps, dirigé vers la droite, on remarque un hausse-col, et au-dessus une espèce d'étoffe rayée; un manteau, attaché par une agrafe, le couvre. Le fond est ombré légèrement dans une grande partie de l'ovale, et

plus fortement sur l'épaule droite du personnage. A droite, au-dessus de l'épaule gauche : *Rembrandt f.* 1634, tracé d'une manière oblique.

Hauteur, 0,131 ; largeur, 0,108 [1].

BARTSCH, 23. — CLAUSSIN, 23. — WILSON, 23. — CH. BLANC, 232. — MIDDLETON, 111.

Il y a trois états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Au lieu d'être en buste, le personnage est vu jusqu'aux genoux, tenant de la main gauche un sabre nu qui descend jusqu'au bas de la planche; celle-ci, qui est carrée, a 200 mill. de hauteur et 164 de largeur. On n'en connaît que quatre épreuves : au Cabinet des estampes de Paris, au Musée d'Amsterdam, au British Museum, enfin chez M. Holford, à Londres.

Verstolk, 3,990 *fr.* 50 *c. Cette estampe est aujourd'hui au British Museum.*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche a été coupée dans une forme ovale. Elle est réduite à la dimension indiquée plus haut; seulement, aux quatre côtés de l'ovale, on a laissé des proéminences anguleuses auxquelles on a donné le nom d'oreilles. Des travaux additionnels paraissent sur le visage, les cheveux, et particulièrement la joue gauche; le buste est couvert d'une ombre rudement exécutée.

Robert-Dumesnil, 133 *fr.* 70 *c.; Arosarena*, 320 *fr ; Verstolk*, 115 *fr.* 50 *c.; Harrach*, 365 *fr.; Heimsoeth*, 660 *fr.; Kalle*, 456 *fr.* 50 *c.; Didot*, 600 *fr.; Knowles*, 380 *fr.; Schloesser, épreuve de la vente Kalle*, 339 *fr.* 50 *c.*

M. Middleton ne croit pas que les retouches soient de la main de Rembrandt. Ce nouveau travail, particulièrement sur les cheveux, montre un sentiment trop peu artistique. Il a aussi des doutes sur la signature, qui lui paraît l'œuvre d'une main étrangère. Ces opinions ne peuvent être acceptées sans contestation. Cet état est encore très satisfaisant et les retouches peuvent être de Rembrandt; la signature elle-même présente un caractère qui n'est pas habituel, mais on n'en peut pas conclure qu'elle n'a pas été tracée par le maître.

TROISIÈME ÉTAT. Les quatre oreilles sont supprimées et l'ovale est devenu très régulier. Cet état a un peu moins d'effet que le précédent, et le tour de l'ovale y est moins fortement marqué. Les tailles obliques échappées contre le nom de Rembrandt, qui sont très visibles dans les épreuves du deuxième état, paraissent encore dans les belles épreuves de celui-ci. C'est l'état décrit au commencement de cet article.

Harrach, 60 *fr.; Liphart*, 200 *fr.; Didot*, 120 *fr.*

Plus tard la planche a été mise en carré, mais les épreuves ne présentent aucun intérêt.

M. Fagan, conservateur au Cabinet des estampes de Londres, a suggéré que les quatre oreilles avaient été laissées pour pouvoir attacher le cuivre sur une boîte ou sur un panneau quelconque, et que les retouches avaient été faites pour donner plus de relief à cette planche destinée à servir d'ornement. Ce n'est que plus tard qu'il a été retiré de cette place, et qu'on s'en est servi pour imprimer des épreuves. Nous sommes hors d'état de dire quelque chose de satisfaisant sur cette nouvelle opinion.

A cause de la présence d'une verrue qui se voit sur la joue droite, on a douté que ce portrait fût celui de Rembrandt; il est vrai qu'il lui ressemble moins que plusieurs autres que nous avons décrits plus haut. On lui a trouvé quelque ressemblance avec un personnage d'un tableau gravé par Schmidt et qu'on appelle tantôt : *le Duc de Gueldre insultant son père,* et tantôt : *Samson menaçant son beau-père.* Les deux visages : l'un, celui de cette estampe, qui est très calme ; l'autre, celui du tableau de Rembrandt, qui exprime la fureur, n'ont aucun rapport ensemble; il y a quelque analogie dans le costume, mais cela ne suffit pas pour changer une désignation depuis longtemps adoptée. Nous ne croyons pas qu'il faille ajouter beaucoup d'importance à la présence d'une verrue sur la joue gauche. Il faut quelque chose de plus concluant, ce qui ne se présente pas dans l'espèce. Nous maintenons donc ce portrait à la place que les anciens auteurs lui ont assignée.

---

1. C'est par erreur que M. Charles Blanc dit 60 mill. et 50.



Huit copies ont été signalées : 1° reproduisant du même sens le premier état : l'ombre est d'un travail croisé très régulier; probablement par *Claussin;* — 2° du même sens, par *Schmidt :* M. Middleton, qui la signale, ne l'a pas vue; — 3° en sens inverse : on la reconnaît tout de suite au dessin exact de la tête de lion qui est sur la garde du sabre et à la crinière touchant la poignée; elle est de *Cumano* et non de *Schmidt;* — 4° du sens opposé, par *Hertel;* le nom se voit au haut, à gauche; — 5° du sens opposé, par *Linton*, datée de 1848; — 6° reproduction du deuxième état, même sens; la manière dont est faite l'ombre est suffisante pour la faire reconnaître; elle a été exécutée par *Claussin;* — 7° inconnue à M. Middleton, mais qui, selon lui, est exécutée du même sens, d'après le troisième état; — 8° du sens opposé, d'après la planche mise en carré.



24. *Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit blanc.*

Rembrandt est en buste, vu presque de face, le corps dirigé vers la droite; son bonnet fourré lui tombe jusque sur les sourcils; le bas de l'oreille droite est découvert; ses cheveux frisés pendent sur l'épaule droite; son habit, garni de fourrure, est ouvert par devant. On ne voit qu'une ombre légère dans le coin, à gauche, depuis le bas jusqu'à la hauteur de l'épaule. Dans le haut, du même côté : *Rt.* ou *RH.* 1630.

Hauteur, 0,061; largeur, 0,052.

BARTSCH, 24. — CLAUSSIN, 24. — WILSON, 24. — CH. BLANC, 226. — MIDDLETON, 27.

On connaît cinq états de cette estampe (M. Ch. Blanc n'en décrit que quatre).

Premier état. La planche est plus grande; elle a 92 mill. de hauteur sur 68 de largeur. Les bords, spécialement à droite, sont irréguliers; le fond est sale; au-dessous de la cravate, le vêtement est blanc; la tempe droite est découverte; il n'y a pas de travaux dans le coin à gauche; au-dessous du visage, presque dans le milieu, *RH.* 1630. Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. La planche est réduite à la dimension ordinaire; le monogramme et la date, ayant disparu par suite de la diminution de la planche, ont été reportés dans le haut, à gauche. Musée d'Amsterdam, British Museum.

Troisième état. Il existe une ombre légère dans le fond, à gauche. Musée d'Amsterdam.

Quatrième état. Il y a des tailles horizontales sur le vêtement, au-dessous de la cravate; on voit une ombre légère sur la tempe droite, au-dessous du bonnet; la prunelle de l'œil droit n'offre qu'un fort point noir.

Liphart, 87 *fr.* 50 *c.*

Cinquième état. Les bords de la planche sont unis et réguliers; le fond est nettoyé.

Trois copies : 1° d'après le deuxième état ; l'oreille, qui se voit clairement dans l'original, n'est pas distincte ; la chevelure, à droite, est mal exprimée par un contour continu ; — 2° d'après le quatrième état, exécutée d'une manière rude, en sens contraire ; — 3° d'après le cinquième état, du sens opposé, par *Watelet*.

Au Musée d'Amsterdam il y a une estampe qui ressemble à la dernière des copies ; elle est en sens inverse : l'eau-forte est mal venue à la morsure ; le résultat n'est pas satisfaisant ; la bouche est placée un peu de côté, à gauche de la planche. L'estampe a été rognée ; elle mesure 53 mill. de haut. sur 51 de larg. M. Middleton pense que c'est une copie qui peut avoir été faite dans l'atelier de Rembrandt par un de ses élèves.



25. *Rembrandt aux cheveux crépus et aux yeux louches.*

Buste tourné vers la droite. Le côté gauche du visage est fortement ombré ; les cheveux tombent sur l'épaule gauche. L'habit, que borde une large fourrure, est un peu ouvert dans le haut. Sur le fond, il n'y a que quelques tailles au bas de la droite. Cette pièce est rare.

Hauteur, 0,050 ; largeur, 0,036.

BARTSCH, 25. — CLAUSSIN, 25. — WILSON, 25. — CH. BLANC, 220. — MIDDLETON, 49.

On connaît trois états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : elle a 58 mill. de hauteur sur 56 de largeur. Entre le contour extérieur de la joue, du côté ombré de la tête, une place a été si profondément mordue que les tailles en sont détruites. Au haut, à gauche : *Rt.* ou *RH.* 1631. Harlem, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Décrit par M. Middleton. Le défaut du premier état, produit par la morsure, est réparé au burin. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

TROISIÈME ÉTAT. La planche n'a plus la dimension indiquée plus haut. Cette diminution a fait disparaître le monogramme.

Le premier état seulement paraît être l'œuvre de Rembrandt.

26. *Rembrandt aux cheveux courts et frisés et au bonnet plat.*

Buste vu presque de face, la tête un peu tournée vers la gauche, tandis que le corps est dirigé vers la droite. Au-dessous du cordon qui noue son vêtement, près du cou, on aperçoit une petite place blanche. A la gauche seulement, on voit, sur le fond, une ombre qui va en diminuant jusqu'à la hauteur de la toque. Il y a dans le bas une assez grande marge irrégulière. *Date présumée :* 1638.



Hauteur totale de la planche, 0,095 ; largeur, 0,061.

BARTSCH, 26. — CLAUSSIN, 26. — WILSON, 26. — CH. BLANC, 216. — MIDDLETON, 133.

Il y a deux états de cette pièce.

Premier état. Avec le nom de Rembrandt, faiblement marqué dans le haut, à gauche, qui a promptement disparu. Dans cet état, lorsque le nom est visible, l'estampe est très rare.

Deuxième état. Le nom est délicatement regravé, mais il n'est pas de la main de Rembrandt.

On connaît cinq copies : la première, par *Cumano*, du même sens, mais l'estampe est entourée d'un trait de bordure; le fond est ombré très fortement jusqu'au niveau des yeux. Les quatre autres sont du sens opposé : la première par *Cumano;* la deuxième laisse voir le nom de *Rembrandt* gravé en sens contraire, sous l'ombre à droite; la troisième par *James Hazard*, et la quatrième, où l'on ne voit que la tête seulement, par *Deuchar*.



27. *Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé.*

Cette pièce ressemble beaucoup au nº 1. La tête est de face; on distingue à peine les yeux; le corps est tourné vers la droite. Au haut de l'habit, on voit un collet blanc. Une ombre légère s'étend du haut en bas, à la gauche du fond, mais à droite elle ne monte que jusqu'à la hauteur de l'épaule. Dans le bas, une marge de 16 mill. On lit avec beaucoup de peine : *RH*. 1630.

Hauteur totale, 0,090; largeur, 0,072.

CLAUSSIN, 27. — BARTSCH, 27. — WILSON, 27. — CH. BLANC, 205. — MIDDLETON, 26.

M. Middleton déclare n'avoir vu que deux épreuves de cette pièce qui, mal venue à la morsure, a probablement été abandonnée par Rembrandt, Harlem, British Museum.

Elle faisait partie de la collection Verstolk, à la vente duquel elle fut adjugée pour le prix de 54 fr. 60 c.



28. *Rembrandt aux trois crocs et au bonnet retombant.*

Il est de face, la tête un peu tournée vers la droite, remarquable par un nez très gros. Il a le cou nu. La fourrure qui borde son vêtement n'est marquée, à droite, que par quelques zigzags. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,050; largeur, 0.042.

BARTSCH, 319. — CLAUSSIN, 28. — WILSON, 28. — CH. BLANC, 224. — MIDDLETON, 47.

On connaît cinq états.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : elle a 58 mill. de hauteur. Le vêtement sur l'épaule droite est blanc, le bonnet est moins travaillé. Les bords de la planche sont raboteux. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Même dimension. Le vêtement est fait sur l'épaule droite; on voit des tailles obliques sur le bonnet. British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. La planche est réduite à la dimension ordinaire. Les bords supérieurs du bonnet ont été repris, et ne présentent aucune solution de continuité. On aperçoit encore sur l'épaule droite les traces d'une petite ombre qui a disparu. Il y a des épreuves où les bords de la planche sont très noirs, et dans le haut de la droite il y a une assez forte salissure. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

QUATRIÈME ÉTAT. Il y a une ombre très forte sur le menton et sur le cou exécutée, par des tailles rentrées, au burin. On remarque aussi sur l'épaule droite des tailles obliques tracées également au burin. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge, Oxford.

CINQUIÈME ÉTAT. La planche, légèrement plus haute du côté droit, a été régularisée; le haut a été rétréci. British Museum, Cambridge.

M. Middleton déclare que les changements du quatrième état ne sont pas de Rembrandt; il doute également qu'il ait exécuté ceux du troisième.

Il signale une copie de cette pièce, en sens inverse.

Gersaint et Bartsch avaient inséré ce portrait dans les *Têtes de fantaisie;* c'est avec raison que Claussin l'a replacé dans cette classe.



29. *Rembrandt vu de face et riant.*

Il est de face, la tête coiffée d'un bonnet; ses cheveux sont assez courts et crépus. Sa bouche ouverte laisse voir les dents supérieures. Son corps, dirigé vers la droite, est couvert d'un manteau fermé par devant avec quatre boutons, et au haut duquel on aperçoit un collet pendant. Dans le fond, une ombre légère au-dessus du dos. Au haut de la planche, à gauche, gravé légèrement : *Rt.* ou *RH.* 1630. Pièce assez rare.

Hauteur, 0,050; largeur, 0,042.

BARTSCH, 316. — CLAUSSIN, 29. — WILSON, 29. — CH. BLANC, 218. — MIDDLETON, 25.

Il y a trois états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Décrit par M. Charles Blanc; il paraît antérieur au premier de Claussin. La planche est plus haute de deux millimètres et irrégulière sur la largeur : elle a dans le haut 42 mill. et 45 dans le bas. Les bords sont raboteux. Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Les bords sont nettoyés; la planche a la dimension ordinaire. Quoique gravée légèrement, l'estampe est d'un ton coloré. Des différences si minimes peuvent bien provenir du tirage et du papier, avec lequel on ne peut pas toujours avoir une mesure uniforme. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. Claussin dit que la planche a été retouchée, principalement au manteau, qui est beaucoup plus foncé; le sourcil de l'œil gauche a été continué jusqu'à celui de l'œil droit.

M. Middleton ne croit pas que les retouches de cet état soient de la main de Rembrandt.

Sur les épreuves du deuxième et du troisième état conservées au Cabinet de Paris, on peut encore constater les remarques suivantes :

DEUXIÈME ÉTAT. Sur l'épaule droite, il y a un coup de lumière; le bout de l'oreille à droite est visible; la cravate n'est pas profilée sur le bord droit extérieur; la toque ne l'est pas non plus sur les cheveux.

TROISIÈME ÉTAT. Le coup de lumière a été éteint sur l'épaule par une nouvelle taille; la cravate est profilée par un trait assez fort sur son bord extérieur; le bout de l'oreille ne se voit plus; la toque est fortement profilée sur les cheveux.

Cette pièce a été rangée par Bartsch dans les *Têtes de fantaisie.*

Quatre copies : 1° l'œil gauche est plus grand que le droit, l'expression du personnage est grave, ce qui forme un parfait contraste avec l'original; elle est du sens opposé; — 2° également du sens opposé; la tête est dans le milieu du haut de la planche; — 3° du sens de la précédente; à gauche : *Rembrandt;* à droite : *Novelli inc.,* et près du haut, le n° 34; — 4° dans le sens des précédentes; M. Middleton dit : « On prétend qu'elle est de la main de Rembrandt; je n'ai pu la voir, et je ne pense pas qu'elle existe. »

30. *Rembrandt en buste.*

C'est le portrait d'un jeune homme nu-tête : ses cheveux sont en partie hérissés et frisés, tombant sur l'épaule gauche. Il est presque de face, le corps un peu tourné vers la droite. Il a une espèce de grand col rabattu sur son habit. Dans le coin du haut, à gauche, en caractères à rebours : *Rt.* ou *RH.* 1629. Claussin dit à tort 1639.

Hauteur, 0.173 ; largeur, 0,156.

BARTSCH, 338. — CLAUSSIN, 30. — WILSON, 30. — CH. BLANC, 230. — MIDDLETON, 7.

Claussin et M. Ch. Blanc disent que cette pièce paraît avoir été gravée avec deux pointes réunies, surtout dans l'habit et sur le collet. Bartsch, qui ne reconnaît pas cette planche pour un portrait de Rembrandt, la suppose gravée sur étain. M. Vosmaer la regarde comme douteuse. M. Middleton, après avoir vu au British Museum, parmi les dessins de Rembrandt, une belle tête exécutée avec une plume de roseau et à l'encre de Chine, qui a une forte ressemblance avec cette pièce, et qui est certainement l'œuvre du maître, en sens contraire, pense que c'est une étude pour cette planche, qu'il n'hésite pas à restituer à Rembrandt. On avait à tort qualifié cette pièce de *Portrait de Titus*. On n'en connaît que deux épreuves : l'une à Amsterdam, l'autre au British Museum.

Il existe une copie, de sens inverse, exécutée par M. *Flameng* pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.



31. *Rembrandt de forme octogone et aux cheveux crépus.*

Ce portrait représente Rembrandt encore jeune, portant un bonnet de fourrure. Sur le fond, à gauche : *Rt.* ou *RH. Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,041 ; largeur, 0,036.

BARTSCH, 336. — CLAUSSIN, 31. — WILSON, 31. — CH. BLANC, 221. — MIDDLETON, 20.

Au Cabinet de Paris, deux épreuves : dans l'une, la tête est bien droite ; dans l'autre, elle est penchée vers la gauche. C'est un effet de l'impression.

Rangé par Bartsch dans les *Têtes de fantaisie.*

32. *Rembrandt sur une planche haute et étroite.*

Ce buste, gravé légèrement et à peine ombré, est de face, coiffé d'une espèce de bonnet. Le visage est plein. Au-dessous, quelques indications de vêtements et de mains. Il paraît dessiner. Tout le fond est ombré dans le haut, au-dessus des épaules. Dans le bas,





une grande marge blanche, dans laquelle, un peu sur la gauche, on lit difficilement : *Rembrandt f.* 1658 (et non 1645, comme le dit M. Ch. Blanc).

Hauteur, 0,118; largeur, 0,064.

CLAUSSIN, 32. — WILSON, 32. — CH. BLANC, 228. — MIDDLETON, 173.

Cette pièce n'est connue jusqu'à ce moment que par l'épreuve de la collection de Jean Barnard, qui a passé ensuite dans celle du comte Harrach, de Vienne.

Vente Harrach, 325 fr.

C'est cette estampe qui a figuré, en 1877, à l'Exposition du Burlington-Club.

Basan a fait une copie de cette pièce, au bas de laquelle on lit : *Rembrandt gravant une planche.*

L'estampe cataloguée sous le n° 1327, dans la vente Van der Kellen, n'était qu'une copie.

Bartsch a rejeté cette pièce; Claussin et Wilson l'ont admise dans l'œuvre de Rembrandt, mais M. Charles Blanc s'exprime de cette manière en parlant de la copie de Basan : « Je serais porté à croire plutôt que Basan a gravé son estampe sur le même dessin du maître d'après lequel a été gravée, par Rembrandt peut-être, la pièce qui appartenait à Jean Barnard, et qu'ainsi il existe non pas une gravure originale et une copie, mais deux gravures faites d'après un seul et même dessin original. »

Par contre, le Burlington-Club a fait réclamer cette pièce en 1877, et dans le compte rendu de son Exposition aucune objection ne s'est élevée sur l'authenticité de cette œuvre de Rembrandt. Enfin, M. Middleton partage cette opinion de la manière la plus formelle, et M. Seymour-Haden, en parlant de cette estampe, dit : *Le rare portrait de Rembrandt lui-même dans un âge avancé, prêté par M. Dutuit*[1].



33. *Rembrandt aux yeux hagards, coiffé d'un bonnet coupé par le haut.*

Il est un peu tourné vers la droite, les yeux levés en l'air; ses cheveux sont courts et frisés; son corps, simplement indiqué, est dirigé vers la gauche. Dans le bas, à

1. M. Ch. Blanc, dans son nouvel ouvrage sur Rembrandt, nous reproche d'avoir refusé de lui communiquer ce portrait de Rembrandt; il se plaint de n'avoir pu obtenir de nous, pour quelques heures, *un acte de simple obligeance.* Il y a peu d'années, M. Ch. Blanc sollicita la communication d'un bon nombre de nos estampes de Rembrandt; *toutes celles qu'il voulut choisir lui furent confiées sans difficulté.* Plus tard, il nous demanda l'autorisation de faire reproduire le portrait dont nous venons de parler. Nous étions en ce moment lié avec M. Lévy par des engagements; M. Ch. Blanc fut informé que nous n'étions pas complètement libre, et prié de voir aussi M. Lévy. M. Ch. Blanc n'a pas jugé à propos de s'adresser à ce libraire, qui, en 1873, avait édité de la manière la plus remarquable son ouvrage sur Rembrandt. Il nous semble que M. Ch. Blanc ne peut s'imputer qu'à lui-même le grief qu'il nous reproche.

gauche, sur le fond, quelques traits légers. Au milieu du bas, à la hauteur de la poitrine : *Rt.* ou *RH.* 1630. Rare.

Hauteur, 0,050; largeur, 0,043.

BARTSCH, 320. — CLAUSSIN, 33. — WILSON, 33. — CH. BLANC, 217. — MIDDLETON, 24.

Bartsch a rangé ce morceau dans sa dixième classe : *Têtes d'hommes de fantaisie;* Claussin le replace parmi les portraits de Rembrandt, et cette désignation a été acceptée depuis.

Didot, 52 *fr.*

Le catalogue Marcus mentionne une épreuve qui a 47 mill. de large. M. Middleton déclare ne l'avoir jamais vue.

Trois copies de sens opposé : 1° dans le haut à gauche : *Thos. Worlidge,* 1759; le haut du chapeau est éloigné de 13 mill. du trait de bordure; — 2° l'expression est très exagérée; le haut du chapeau est à 28 mill. du trait de bordure; — 3° la ligne supérieure touche le chapeau; à gauche, au-dessous du trait d'encadrement : *Rt inv.;* à droite : *Cumano sc.*



34. *Rembrandt aux cheveux crépus et fortement ombré.*

Il est placé à la droite; ses cheveux crépus lui tombent sur l'épaule droite. Son manteau est éclairé par le haut sur l'épaule gauche. Le fond est ombré, à l'exception du coin gauche, qui est blanc depuis le milieu jusqu'au bas et où est écrit : *RH.* Très rare. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,067; largeur, 0,065.

BARTSCH, 332. — CLAUSSIN, 324, et 12 du Supplément. — WILSON, 34. — CH. BLANC, 227. — MIDDLETON, 43.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Les bords de la planche sont irréguliers; le côté ombré du visage a été trop mordu par l'acide. Claussin ajoute que le monogramme ne s'y voit pas. Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Les bords de la planche sont nets et réguliers; la planche est un peu diminuée. Les défauts dans l'ombre sont retravaillés; on voit le monogramme. Claussin parle d'un reflet de lumière au bord de la joue; il dit que les bords de la planche sont aussi irréguliers que dans la première, mais moins raboteux. Nous croyons nous rappeler qu'il y a au British Museum deux épreuves : l'une avec la mesure indiquée ci-dessus, l'autre portant 64 mill. sur 60.

Didot, 250 fr.

M. Ch. Blanc a fait exécuter, pour sa première édition de Rembrandt, une reproduction de cette pièce par M. *Flameng.*

TABLE DES PORTRAITS DE REMBRANDT

OU DES TÊTES QUI LUI RESSEMBLENT SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE

D'APRÈS LE SYSTÈME ET L'ORDRE DE M. VOSMAER[1]

PIÈCES DATÉES.

30. Rembrandt en buste, dit à tort Portrait de Titus. 1629
24. Rembrandt au bonnet fourré et habit blanc. 1630
10. Rembrandt faisant la moue. 1630
33. Rembrandt aux yeux hagards. 1630
29. Rembrandt vu de face et riant. 1630
13. Rembrandt la bouche ouverte. 1630
27. Rembrandt aux cheveux crépus et toupillon élevé. 1630
7. Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé. 1631
16. Rembrandt au bonnet rond et fourré. 1631
25. Rembrandt avec cheveux crépus et aux yeux louches. 1631
15. Rembrandt au collet pendant. 1631
14. Rembrandt au bonnet de fourrure inégal. 1631
17. Rembrandt à l'écharpe. 1633
18. Rembrandt au sabre flamboyant. 1634
23. Rembrandt en ovale ou au sabre et à l'aigrette. 1634
19. Rembrandt et sa femme. 1636
20. Rembrandt au bonnet à plume. 1638
21. Rembrandt appuyé. 1639
22. Rembrandt dessinant. 1648
32. Rembrandt sur une planche longue et étroite. 1658

DATES PRÉSUMÉES.

6. Rembrandt au bonnet fourré et à l'habit noir. 1630
4. Rembrandt au nez large. 1630
5. Rembrandt au visage rond. 1630
9. Rembrandt aux yeux chargés de noir. 1631
12. Rembrandt dans une bordure ovale. 1631
31. Rembrandt de forme octogone. 1631
28. Rembrandt aux trois crocs. 1631
34. Rembrandt aux cheveux crépus et fortement ombrés. 1631
3. Rembrandt à l'oiseau de proie. Entre 1633 et 1634
1. Rembrandt aux cheveux crépus. 1633
2. Rembrandt aux trois moustaches. Entre 1632 et 1634
8. Rembrandt aux cheveux hérissés. 1634
26. Rembrandt aux cheveux courts et frisés et au bonnet plat. 1638
   Selon M. Vosmaer, à l'estampe du Musée d'Amsterdam, on aperçoit avec peine : 163...
11. Rembrandt coiffé d'un bonnet en forme de toque. 1652

1. À l'exception cependant de quelques modifications apportées par M. Middleton.


Rembrandt f. 1638

DEUXIÈME CLASSE

SUJETS DE L'ANCIEN TESTAMENT

35. *Adam et Ève.*

Nos premiers parents sont nus : Adam est vers la gauche et Ève dans le milieu. Celle-ci tient le fruit défendu, qu'elle offre à son mari. A droite s'élève un arbre sur lequel on voit le démon sous la forme d'un grand serpent ailé, tenant un autre fruit dans sa gueule. Du même côté, un paysage au fond duquel se promène un éléphant. Au milieu du bas, dans une petite marge : *Rembrandt f.* 1638. Adam et Ève ont réellement une figure repoussante.

Hauteur, 0,164, y compris la marge du bas; largeur, 0,115.

BARTSCH, 28. — CLAUSSIN, 34. — WILSON, 35. — CH. BLANC, I. — MIDDLETON, 206.

On connaît trois états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Au British Museum. Le contour supérieur du tertre contre lequel Adam est appuyé est légèrement gravé et n'est pas continu. Cette épreuve a été retouchée par Rembrandt : il y a introduit à l'encre de Chine un arbre qui s'élève du tertre, et qui rencontre le feuillage dans le haut, encadrant ainsi le principal groupe.

Une épreuve du premier état, vente Verstolk, 94 *fr.* 50 *c.; retirée à ce chiffre, elle a atteint, en* 1851, *le prix de* 121 *fr.* 80 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le contour supérieur du tertre est continu et fortement accusé. Il y a un reflet de lumière au haut de la cuisse droite d'Ève.

Robert-Dumesnil, 70 *fr.; Verstolk,* 52 *fr.; Galichon,* 170 *fr.; Liphart,* 126 *fr.* 25 *c.; Didot,* 250 *fr.; Schloesser,* 217 *fr.* 50 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. Le reflet de lumière est éteint par quelques tailles obliques.

M. Middleton ajoute que tous ceux qui ont décrit le deuxième état sont d'accord pour mentionner cette remarque : *avec un reflet de lumière au haut du dedans de la cuisse droite d'Eve.* Il n'a jamais pu découvrir cette particularité, mais il a remarqué sur quelques épreuves une légère tache d'encre sur la

partie inférieure du corps et sur les cuisses d'Ève. C'est cette tache qui, selon lui, a trompé les amateurs. Il y a au Musée d'Amsterdam et au Cabinet des estampes de Paris des épreuves ainsi teintées. Personnellement nous pensons que les tailles existent réellement, notamment sur l'épreuve qui est à Paris.

On connaît quatre copies : 1° assez trompeuse; il y a un changement dans la partie supérieure de l'arbre, à droite; l'œil de l'éléphant est noir, tandis qu'il est blanc dans l'original; les épreuves sont coupées près du bas; lorsqu'elles ne le sont pas, on lit : *N° 29 du Catalo;* probablement par *Basan;* — 2° du même sens, décrite par Zani (haut. 151 mill.; larg. 115); elle est signée : *Rembrandt f.* 1638; — 3° du sens contraire, également décrite par Zani, qui l'attribue à *Ghérard Dou* (haut. 164 mill.; larg. 115).

36. *Abraham recevant les trois anges.*

Ce n'est point Abraham qui est à table avec les anges, mais c'est lui qui les sert. Le vieillard vénérable qui est au milieu est Dieu, ou plutôt le Fils de Dieu, comme c'est l'opinion des anciens Pères de l'Église. Abraham est à droite, tenant une aiguière. Dans le haut, à gauche, à travers une porte à moitié ouverte, Sara écoute. Ismaël, appuyé sur un appui de pierre, tire avec un arc vers le bois que l'on aperçoit dans le fond à droite. Au bas, à gauche, on lit avec peine, faiblement gravé : *Rembrandt* 1656.

Hauteur, 0,160; largeur, 0,131.

BARTSCH, 29. — CLAUSSIN, 35. — WILSON, 36. — CH. BLANC, 2. — MIDDLETON, 250.

Robert-Dumesnil, 51 *fr.*; *Debois*, 64 *fr.*; *Galichon*, 210 *fr.*; *Didot*, 105 *fr.*
Les premières épreuves sont chargées de barbes.
Une contre-épreuve est au Cabinet de Paris et une autre au British Museum.

Wilson a constaté le premier que ce n'était pas Abraham qui était à table avec les anges, mais au contraire que c'était lui qui les servait.

37. *Agar renvoyée par Abraham* [1].

Le patriarche est au milieu de l'estampe, tourné vers la droite. On voit, du même côté, s'éloigner Agar en pleurs, ayant près d'elle Ismaël le dos tourné. A gauche, une maison à la fenêtre de laquelle est Sara regardant le départ de la servante. Isaac est derrière la porte; sur les marches de la maison, un chien. Au haut de la droite : *Rembrandt f.* 1637.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,097.

BARTSCH, 29. — CLAUSSIN, 37. — WILSON, 36. — CH. BLANC, 3. — MIDDLETON, 204.

Dans les épreuves du premier tirage, les yeux d'Abraham et de Sara, faits à la pointe sèche, sont noirs et sans expression.

---

1. Nous avons cru devoir faire quelques changements à l'ordre des numéros adoptés dans les anciens catalogues, pour mieux nous conformer au récit biblique. Ainsi, le renvoi d'Agar a précédé le sacrifice d'Abraham; Tobie fut conduit en captivité chez les Assyriens par Salmanassar vers l'an 725 avant Jésus-Christ; le songe de Nabuchodonosor eut lieu plus de cent ans après, et quant au triomphe de Mardochée, on s'accorde à reconnaître que cet événement se passa à Suse, sous le règne de Xerxès. M. Oppert, dans une remarquable étude : *Commentaire historique et philologique d'Esther*, d'après la lecture des *Inscriptions perses* (1864), a démontré l'authenticité du récit biblique et en a précisé les moindres détails.








Rembrant

Robert-Dumesnil, 227 *fr.; Simon,* 220 *fr.; Galichon,* 290 *fr.; Kalle,* 536 *fr.* 25 *c.; Liphart,* 325 *fr.; Didot,* 800 *fr.; Schloesser,* 251 *fr.* 25 *c.*

On connaît huit copies : 1° de même grandeur que l'original; on lit dans le premier état, au haut, à gauche : *I de Ram. exc.*, et dans le deuxième : *Gherardo Dou a. f. RR.;* elle est très faiblement exécutée; — 2° l'œil d'Agar est ouvert, et non fermé comme dans l'original; sur la marche, derrière le pied d'Abraham, du côté droit, il y a le monogramme *MB.;* — 3° signée *MBR*-1706; — 4° par le même auteur, signée *MB-R.;* M. Middleton les attribue toutes les trois à François Miéris le jeune; — 5° signée *Novelli,* n° 19; — 6° dans un espace clair, au-dessous, sur la droite : *Rembrandt inv.;* elle est de *Richard Cooper;* — 7° par *Worlidge;* il y en a quatre états : premier, Ismaël seul est fini; deuxième, Abraham est terminé; troisième, la planche est complète; dans le haut, à droite, on lit : *Rembrandt;* quatrième, avec le n° 29, les copies précédentes sont en sens inverse; — 8° par *M. Flameng,* du sens de l'original, pour la première édition de M. Ch. Blanc.

On voit au British Museum un dessin en sens contraire : c'est une étude pour cette estampe, mais avec de nombreuses différences. Hauteur, 188 mill.; largeur, 236.

38. *Abraham caressant Isaac.*

Le patriarche est assis, dirigé un peu vers la droite, la tête presque de face. Isaac, riant et tenant une pomme de la main gauche, est entre les jambes de son père qui le caresse. A la gauche du bas : *Rembrandt f. Date présumée:* 1638 ou 1639.

Hauteur, 0,117; largeur, 0,090.

BARTSCH, 33. — CLAUSSIN, 38. — WILSON, 135. — CH. BLANC, 4. — MIDDLETON, 203.

Harrach, 47 *fr.; Liphart,* 67 *fr.* 50 *c.; Didot,* 650 *fr.*

Gersaint et Wilson ont classé ce morceau parmi les *Sujets de fantaisie.* M. Middleton exprime quelques doutes sur l'auteur; il aurait quelque tendance à l'attribuer à Ferdinand Bol.

M. Ch. Blanc a mentionné deux états, mais le trait échappé très fin au-dessus de l'épaule gauche d'Isaac n'est qu'un indice de primauté. Les retouches du deuxième état ne nous paraissent pas suffisantes.

M. Robert Dumesnil, en 1837, a décrit un premier état avant nombre de travaux dans les parties ombrées, et avec un petit trait de burin qui coupe horizontalement le gland du coussin sur lequel Abraham est assis. Ce premier état prétendu ne fut vendu alors que 29 fr. 20 c., tandis que le deuxième était acheté 40 fr. Ce premier qui était retiré, en 1847, à la vente Verstolk, à 67 fr. 20 c., ne fut poussé, en 1851, qu'à 42 fr.

M. Clément, dans le catalogue Galichon, décrit un troisième état avant le trait échappé au-dessus de l'épaule gauche d'Isaac et avant la bouche et l'œil gauche d'Abraham retouchés. *Vendu* 161 *fr.; id., vente Kalle,* 86 *fr.* 25 *c.*

39. *Abraham avec son fils Isaac.*

Celui-ci écoute son père et tient des deux mains un fagot qu'il pose à terre par l'un des deux bouts. Sur la gauche, un chaudron d'où s'élèvent du feu et de la fumée. Au bas de la gauche : *Rembrandt,* et au-dessous : 1645. Pièce un peu cintrée par le haut.

Hauteur, 0,160; largeur, 0,131.

BARTSCH, 64. — CLAUSSIN, 39. — WILSON, 38. — CH. BLANC, 5. — MIDDLETON, 220.

Nous décrirons deux états de ce morceau.

PREMIER ÉTAT non décrit. Le coin à droite, dans le haut, n'est pas arrondi; le bord de la planche, dans le haut, est raboteux et dentelé, avec beaucoup de manière noire et le fond de la planche sale.

Kalle, 143 *fr.* 75 *c.; Schloesser,* 187 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le coin de la planche dont nous venons de parler est arrondi; la planche est ébarbée et le fond nettoyé.

Didot, sans désignation d'état, 180 *fr.*

M. Middleton dit que ces différences sont l'effet du tirage. Nous faisons remarquer que, quoique la pièce soit datée de 1645, le nom de Rembrandt est écrit sans *d*. Le travail de cette estampe est très maigre; il peut inspirer quelques doutes sur la question de savoir si Rembrandt a réellement exécuté cette pièce.

On en connaît trois copies : 1° en sens inverse; faible; le nom et la date manquent; Zani l'attribue à *Gherard Dou;* — 2° en contre-partie; grossière et sans effet, par *Novelli;* — 3° également en sens inverse; sous le pied d'Abraham : *Rembrandt;* dans un espace clair au-dessous : *C. Campion,* 1764; elle est mauvaise.

40. *Le Sacrifice d'Abraham.*

Le patriarche est dans le milieu, tenant son couteau de la main gauche et de l'autre la tête d'Isaac, dont il cache les yeux, et qui est à genoux; au-dessous de lui, un grand bassin. A droite, dans le fond, un âne chargé, les serviteurs d'Abraham, et, plus loin, des voyageurs. Derrière le patriarche, l'ange, sous l'aile droite duquel on entrevoit un rayon de soleil, et, croit-on, un bélier, arrête le bras prêt à frapper. Au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1655. Le *d* est retourné et a la forme d'un *b :* le chiffre 6 est en sens inverse.

Hauteur, 0,158; largeur, 0,133.

BARTSCH, 35. — CLAUSSIN, 36. — WILSON, 39. — CH. BLANC, 6. — MIDDLETON, 246.

Les premières épreuves sont tirées avec les barbes de la planche.

Kalle, 106 *fr.* 25 *c.; Liphart,* 76 *fr.* 25 *c.; Schloesser,* 76 *fr.* 25 *c.*

Il y a une contre-épreuve au Cabinet de Paris et une au British Museum.

On en connaît trois copies : 1° attribuée par Zani à *Gherard Dou;* elle est en sens contraire; mais, comme elle n'est pas sans mérite, on peut la distinguer promptement d'une contre-épreuve par la remarque suivante : dans l'original, la queue de l'âne est pointue et n'atteint pas la ligne du premier plan; dans la copie, la queue est large et touche la ligne du terrain; — 2° en contre-partie, par *Novelli,* dont le nom est sur la planche.

41. *Joseph racontant ses songes.*

Il est dans le milieu, tourné vers la gauche, où Jacob, très attentif à son récit, est assis dans un fauteuil. Du même côté, dans le fond, une personne est couchée dans un lit garni de rideaux. A droite, vue de dos, une femme, tenant un livre, écoute Joseph, dont on voit les frères sur le second plan. Sur une chaufferette, placée au-dessous du fauteuil de Jacob, on lit avec peine : *Rembrandt f.* 1638.

Hauteur, 0,110; largeur, 0,083.

BARTSCH, 37. — CLAUSSIN, 41. — WILSON, 41. — CH. BLANC, 9. — MIDDLETON, 205.

Nous connaissons trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Le frère de Joseph debout derrière lui, et qui est coiffé d'un turban, a le visage blanc ainsi que son turban; il en est de même du rideau qui est au-dessus de sa tête; la porte, ouverte, est blanche; au-dessous de la traverse, on voit quelques légers traits verticaux; toutes les têtes des personnages qui sont à droite sont plus claires. La joue droite de la femme couchée n'est pas ombrée par des tailles obliques; le visage de l'homme qui est derrière Jacob est très clair. Tout le bas de la robe du patriarche, à partir du genou gauche, n'offre que quelques travaux par places; on n'y voit pas encore les nouvelles tailles obliques qui l'ombrent presque complètement dans le bas; le genou droit est complètement blanc, contre la main; le linge qui est sur la cuisse droite n'offre que quelques plis, mais il est avant les marques en travers qui en accusent le dessin; il y a plusieurs coups de lumière sur la chauf-







ferette, et notamment un plus large sur le coin supérieur à gauche; on voit un fort coup de lumière sur le terrain au-dessous des pieds de Jacob. Toute la croupe du chien est presque blanche. Le contour du visage de la femme qui tient un livre n'est arrêté que par un trait léger, et les tailles qui ombrent la joue ne le touchent pas, mais entre le profil de cette femme et le gland de la manche de Joseph, il y a une série de tailles horizontales qui ont été enlevées dans les états suivants, pour mieux détacher la tête. Décrit ici pour la première fois.

Deuxième état. Ordinairement catalogué comme premier. L'estampe n'a subi que le changement suivant : le visage de la femme qui tient un livre est cerné par un double contour près duquel arrivent les tailles dont la joue est ombrée. Toute la série de légères tailles horizontales que l'on voyait entre le visage de cette femme et le gland de la manche de Joseph a été enlevée pour mieux détacher ce profil. Il ne nous paraît pas possible que cette série de tailles ait disparu par l'effet du tirage, attendu que ces travaux ont la même valeur que leurs voisins très visibles dans le deuxième état.

Robert-Dumesnil, 63 *fr.* 25 *c.*; *Verstolk*, 210 *fr.*; *Debois*, 86 *fr.*; *Arosarena*, 200 *fr.*; *Simon*, 255 *fr.*; *Harrach*, 450 *fr.*; *Heimsoeth*, 305 *fr.*; *Kalle*, 551 *fr.* 25 *c.*; *Knowles*, 250 *fr.*; *Didot*, 700 *fr.*; *Schloesser*, 400 *fr.* Nous ne pouvons dire si quelques-unes de ces épreuves appartiennent au premier ou au deuxième état.

Troisième état. Le visage de l'homme debout, derrière Joseph, est ombré de tailles obliques tirées de gauche à droite. Son turban, sur la gauche, l'est de tailles horizontales, et tout le rideau au-dessus de sa tête, par des tailles croisées en tous sens; l'ombre entre la porte et le rideau est beaucoup plus forte. Sur le haut de la porte, les légères tailles verticales qu'on y remarquait sont croisées par des tailles horizontales; les tailles de la traverse ont été renforcées, et au-dessous il y a une ombre oblique dont la pointe descend jusqu'à la tête de l'homme qui tient la houlette. Toutes les figures de ce côté sont plus travaillées. Autour du profil de la femme, la place éclairée dont nous venons de parler n'a pas été modifiée. La femme couchée a la joue droite ombrée de tailles obliques. Tout le visage de l'homme debout près d'elle est ombré fortement sur le front et sur le nez. On remarque sur la jambe gauche de Jacob une série de tailles obliques continues; il n'y a plus qu'un petit clair sur le genou; le coup de lumière sur le genou droit est éteint ainsi que sur le bas de la robe, du même côté, où il y avait une large place blanche. Le linge sur sa cuisse est traversé par des tailles horizontales espacées qui figurent un dessin. Le fort coup de lumière sur la chaufferette, dans le coin de la gauche, est éteint. La croupe du chien est ombrée en grande partie; il n'y reste plus que quelques points clairs. Tout le terrain au-dessous des pieds de Jacob est uniformément ombré.

Verstolk, 29 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 44 *fr.*

Il existe des épreuves retouchées à l'effet d'un dessin à l'encre de Chine, probablement par Rembrandt lui-même. Elles sont très rares.

Didot, 51 *fr.*

Dans la collection Six van Hillegom, on voyait une spirituelle étude en grisaille du même sujet. La peinture est en sens contraire, et bien qu'elle ne soit pas datée, elle est certainement des premiers temps du maître. Joseph est de profil, les groupes sont disposés un peu différemment, mais la figure assise de Jacob est reproduite exactement dans l'estampe.

Un dessin de cette dernière figure, aussi au crayon rouge, et de même en sens contraire, de la main du maître, sans aucun doute, est dans la possession de W. Mitchell esq. Il porte le monogramme *RH* et la date de 1631. M. Middleton dit qu'à en juger par le caractère du faire, on n'a pas la véritable expression du dessin, mais plutôt celle de la grisaille d'où il a été tiré. La main du vieillard, la draperie, l'attitude et l'expression sont bien plus admirablement rendues que dans l'eau-forte directement copiée de ce dessin sur la planche préparée.

42. *Jacob pleurant la mort de son fils Joseph.*

Jacob, assis vers la gauche, sur une espèce de canapé, et tourné vers la droite, lève les mains au ciel en voyant la robe ensanglantée que lui apportent deux de ses fils en lui annonçant la mort de Joseph. L'un d'eux lui montre de la main gauche le lieu où il prétend que son frère a péri. A gauche, sur le pas d'une porte ouverte, une vieille femme s'in-

cline, les mains jointes. Au milieu du bas de la planche, un peu vers la droite, en deux lignes : *Rembrandt. van. Rijn. fe Date présumée* : 1633.

Hauteur, 0,108; largeur, 0,079.

BARTSCH, 38. — CLAUSSIN, 42. — WILSON, 42. — CH. BLANC, 10. — MIDDLETON, 189.

Robert-Dumesnil, avec une copie, 152 fr.; *Verstolk*, 71 *fr.* 40 *c.*; *Harrach*, 95 *fr.*; *Liphart*, 128 *fr.* 75 *c.*; *Didot*, 100 *fr.*

On connaît sept copies de cette pièce : 1° une copie trompeuse du même sens; on n'y voit pas les deux clous que l'on aperçoit dans l'original au bout d'une latte attachée en largeur sur la porte; les têtes y sont moins expressives; la petite fenêtre, à droite de la porte, n'a que deux divisions horizontales : il y en a trois dans la copie; dans l'original la lettre R de la signature de l'artiste est ainsi faite *R*, tandis qu'elle a cette forme *R* dans la copie : haut., 106 mill.; larg., 81 mill.; — 2° dans le même sens; sur le linteau de la porte : *R. Cooper*, 1757; — 3° du même sens, par *Deuchar;* le fond, dans l'éloignement, laisse voir quelques montagnes mal dessinées; — 4° du même sens, par *S. Lewis;* la planche est plus grande; sur une marche, au premier plan, *Rembrandt;* et plus bas, *Van Ryn fecit;* — 5° du même sens, par *Gherard Dou*, décrite par Zani; — 6° en contre-partie; sur la muraille : *Rembrandt*, et au-dessous : *Van Ryn inv.*, et sur la droite : *GG.;* — 7° en contre-partie avec trois carreaux sur la hauteur de la fenêtre, par *C. Campion.*

Nous ne pouvons que nous en référer sur cette pièce à ce que nous en avons dit dans l'avant-propos. Nous nous bornerons à ajouter que c'est par erreur que M. Ch. Blanc copie ainsi la signature de l'artiste : *Rembrandt van Rijn fec.*, et M. Middleton : *Rembrandt van Ryn. fet.* Cette signature est : *Rembrant· van· Rijn· fe.*; le *d*, n'existe pas dans le nom de l'artiste, et le petit crochet après *fe* peut être difficilement pris pour un *c* ou pour un *t*. Claussin écrit : *Rembrandt*, *van Ryn fe.*, ce qui n'est pas beaucoup plus exact.

M. Middleton, après avoir exprimé ces doutes sur cette pièce, ajoute qu'il n'est pas impossible que la première des copies soit de Van Vliet, d'après un dessin de Rembrandt, et que l'estampe que nous venons de cataloguer soit une répétition après que la première pièce eut été soumise à la critique du maître.



43. *Joseph et la femme de Putiphar.*





Joseph est à gauche, s'échappant vivement des mains de la femme de Putiphar, qui essaye de le retenir par le pan de son manteau. Le lit sur lequel elle est couchée, presque nue, est à la droite de l'estampe. Au bas à la gauche : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,091 ; largeur, 0,115.

BARTSCH, 39. — CLAUSSIN, 43. — WILSON, 43. — CH. BLANC, 11. — MIDDLETON, 192.

Il y a deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Entre la tête de la femme de Putiphar et le bras gauche de Joseph il y a un petit espace blanc non ombré; le dos du lit sur la droite est cintré. Amsterdam, Harlem.

Arosarena, 59 *fr.; Liphart*, 156 *fr.* 25 *c.; Knowles*, 176 *fr.* 25 *c.; Schloesser*, 175 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le petit espace clair a été recouvert de quelques tailles horizontales, et le dos du lit, sur la droite, se termine presque en pointe. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Didot, 40 *fr.*

On connaît trois copies : 1º du même sens; dans le bas : *Rembrandt del N.* 50, *I.g. Hertel exc. A.V.* (Augusta Vindelicorum); — 2º en contre-partie, signée : *Rembrandt f. c.* 1634; les draps du lit montent presque à la taille de la femme; — 3º en contre-partie, non signée et très médiocre.

44. *David en prière.*

Il est à genoux, les mains jointes, à gauche, appuyé sur son lit entouré de rideaux et surmonté d'un baldaquin. Dans le fond, à droite, un fauteuil. Une harpe, étendue à terre, sur le devant, occupe presque toute la largeur de l'estampe. Dans les hachures du bas, un peu vers la gauche : *Rembrandt f.* 1652.

Hauteur, 0,140 ; largeur, 0,095.

BARTSCH, 41. — CLAUSSIN, 45. — WILSON, 45. — CH. BLANC, 13. — MIDDLETON, 232.

On connaît deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Constaté par MM. Charles Blanc et Middleton. On voit un espace blanc au-dessous du baldaquin, à gauche, sur le rideau. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

DEUXIÈME ÉTAT. La place blanche au-dessous du baldaquin est couverte par des travaux à la pointe sèche. Des épreuves offrent encore de petites places blanches le long du bord, vers le haut de la droite.

Parmi les dessins du Musée du Louvre, on voit une esquisse au crayon rouge, avec quelques traits hardis de noirs dans les ombres qui a été faite pour cette estampe. L'esquisse porte les signatures de Mariette et de Crozat.

45. *Tobie aveugle.*

Le vieillard marche avec un bâton vers la gauche, cherchant la porte pour sortir; à ses pieds est un petit chien. Au milieu du bas, dans la gravure : *Rembrandt f.* 1651. Cette signature est répétée sur la droite.

Hauteur, 0,162 ; largeur, 0,122.

BARTSCH, 42. — CLAUSSIN, 46. — WILSON, 46. — CH. BLANC, 15. — MIDDLETON, 226.

Les premières épreuves se distinguent par quelques barbes dans plusieurs endroits et par la saleté du fond. M. Middleton mentionne deux états sans trop y insister.

PREMIER ÉTAT. L'œil gauche de Tobie est clair; on voit des tailles très légères sur le bonnet, la face et la barbe de Tobie; le fond est sale. British Museum.

Heimsoeth, 165 *fr.; Liphart*, 81 *fr.* 25 *c.; Knowles*, 125 *fr.*

Deuxième état. L'œil est retravaillé et noir; les petits travaux légers sur le bonnet, la face et la barbe, ne sont plus visibles. M. Middleton ne se prononce pas sur la question de savoir si ces particularités viennent d'un travail réel sur la planche, ou bien si c'est un effet du tirage.

Schloesser, 26 *fr*. 25 *c*.



46. *L'Ange disparaissant devant la famille de Tobie.*

L'Ange s'envole vers la droite, et l'on n'aperçoit que la moitié de son corps. A gauche, la famille de Tobie est prosternée : son fils, sa bru et Tobie le père sont à genoux. Près d'une porte, une vieille; à sa droite, un serviteur. Une autre personne est dans l'embrasure de la porte; tout à fait à gauche, une femme regarde par une fenêtre. A droite, une malle ouverte, près de laquelle est un âne chargé; tout au fond, de ce côté, un serviteur. Au bas, un peu vers la gauche: *Rembrandt f.* 1641.

Hauteur, 0,104; largeur, 0,153.

BARTSCH, 43. — CLAUSSIN, 47. — WILSON, 48. — CH. BLANC, 16. — MIDDLETON, 213.

On ne connaît que deux états de cette pièce.

Premier état. Avec quelques traits légers sur le voile qui forme la coiffure de la femme du jeune Tobie agenouillée derrière son mari; avec l'ornement formé par quelques traits doubles sur l'épaule droite de celui-ci et les trois petits boutons faiblement marqués sur le parement de sa manche droite; mais avant les tailles verticales au-dessus et au-dessous de l'âne et avant quelques hachures courtes tout au bas de la gauche, dans une partie de terrain irrégulière qui est restée blanche; la malle au-dessous du cintre, dans sa face vers la gauche, n'est ombrée que de simples tailles. Avant quelques contre-tailles verticales sur le ciel.

Liphart, 125 *fr*.


Rembrandt. f. 1634.

Claussin, d'après une épreuve de Robert-Dumesnil, avait décrit un premier état où le voile qui sert de coiffure à la femme du jeune Tobie était clair et sans hachures. Cette épreuve s'était vendue 266 fr. 70 c.; elle fut ensuite revendue à la vente Verstolk 178 fr. 50 c. Une semblable était au British Museum. Mais M. Ch. Blanc, après avoir examiné cette pièce avec M. Carpenter, conservateur du Cabinet des estampes au British Museum, affirme que les deux premiers états du supplément de Claussin n'en font qu'un. Si l'on n'aperçoit pas la taille simple et légère sur la draperie qui forme la coiffure de la femme du jeune Tobie, c'est que ce travail, qui n'a fait qu'effleurer le cuivre, a été promptement effacé; il en est de même pour l'espèce d'ornement qui est sur l'épaule droite du jeune homme et pour les trois petits boutons que l'on voit sur sa manche.

M. Middleton confirme formellement cette opinion; l'examen qu'il a fait d'un assez grand nombre d'épreuves l'a convaincu que le premier état du supplément de Claussin ne provenait que du tirage.

Deuxième état. Le terrain au bas de la gauche est légèrement ombré par une série de tailles courtes au-dessous des pierres; les cuisses du vieux Tobie sont ombrées de quelques travaux fins qui descendent jusqu'aux genoux; il y a des tailles verticales sur le ciel, au-dessus de l'âne et au-dessous. Sur la malle, dans la face qui va vers la gauche, on distingue au-dessous du cintre une série de tailles perpendiculaires commençant à droite et allant en diminuant vers la gauche.

Il y a des épreuves où l'on aperçoit encore quelques traces de tailles légères sur la coiffure de la femme du jeune Tobie et de l'ornement sur l'épaule de celui-ci, mais les boutons ne sont pas visibles.

47. QUATRE SUJETS POUR UN LIVRE ESPAGNOL

Ou le Songe de Nabuchodonosor.

Suite de quatre estampes pour le livre de Menasseh ben Israël, intitulé: Piedra gloriosa o de la estatua de Nebuchadnesar. Amsterdam, an. 5415 (chiffre correspondant à l'an 1655). Ce livre est dédié à Isaac Vossius, gentilhomme de la chambre de la reine de Suède. Outre l'épître dédicatoire et une préface non paginée, le livre a 259 pages, suivies de sept autres commençant par: Catalogo *de mis obras*, etc., et finissant par un psaume de quatorze distiques latins.

Menasseh veut prouver que le songe de Nabuchodonosor est la prédiction du Messie, qui doit venir après la destruction des quatre monarchies. *La pierre qui brise la statue de Nabuchodonosor, Abraham, L'Echelle de Jacob, David tuant Goliath,* sont également la figure du Messie, dont la venue est confirmée par la *vision de Daniel,* qui forme le dernier tableau. Cette suite nous semble donc devoir être rangée dans l'ordre qu'elle occupe dans le livre de Menasseh.

Ces quatre pièces paraissent avoir été gravées sur une même planche. Elles y sont placées dans l'ordre suivant: la première, au haut, à gauche: *la Statue de Nabuchodonosor;* la deuxième, au haut, à droite: *la Vision de Daniel;* la troisième, au bas, à gauche: *le Songe de Jacob;* la quatrième, au bas, à droite: *le Combat de David et de Goliath.*

Hauteur totale de la planche, 0,281, y compris les marges du haut et du bas qui sont vides; largeur, 0,155.

BARTSCH, 36. — CLAUSSIN, 40. — WILSON, 40. — CH. BLANC, 8. — MIDDLETON, 247.

a. LA STATUE DE NABUCHODONOSOR.

Elle est en avant d'une niche, tournée vers la droite, ayant sur les épaules une étoffe

nouée sur la poitrine par un cordon, le ventre et les reins ceints d'une autre étoffe, les bras nus, la main droite derrière le dos et la gauche posée sur la hanche; ses jambes sont brisées; elle paraît tomber vers la droite. Du même côté se voit un grand globe, et dans le milieu le piédestal sur lequel elle était posée. Dans la marge du bas, à gauche: *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,099; largeur, 0,076.

On connaît cinq états de cette pièce.

Premier état. Les jambes sont brisées presque au-dessous du tronc; elles paraissent tomber vers la gauche pendant que le reste de la statue s'incline vers la droite. Le fond est seulement ombré vers la gauche par des tailles et des entretailles allant de gauche à droite. Toute la partie droite est blanche. La niche en pierres derrière la statue et le cintre au-dessus de sa tête n'existent pas; tout le haut de l'estampe est blanc. A gauche, il y a un grand globe dont la base n'est pas arrêtée; à droite, un rocher peu élevé au-dessus duquel on voit une série de traits noirs qui vont du bord de l'estampe jusqu'à la statue. L'épreuve de cet état, conservée au Cabinet des estampes de Paris, est peut-être unique.

Deuxième état. La statue est dans le même état que dans le précédent, mais derrière elle on aperçoit une espèce de grotte ou de niche dont quelques assises de pierres sont bien formées, vers la gauche, où l'on voit encore comme une espèce de globe. La niche est très noire; dans le fond on remarque, sur les côtés, des tailles et des contre-tailles, mais depuis le coude jusqu'au piédestal il n'y a qu'un seul sens de tailles inclinées de gauche à droite. Le piédestal, comme dans le premier état, est entouré d'une guirlande se relevant dans le milieu. La partie droite est assez claire; il n'y a dans le bas qu'une espèce de pierre informe; le globe n'existe pas encore. Au bas, à gauche, la signature et la date. Très rare comme les autres premiers états. Amsterdam, British Museum, Cambridge, Oxford.

Troisième état. On voit à droite un globe duquel se détache la pierre. Les jambes, qui étaient brisées au-dessous du tronc, ne le sont plus qu'au cou-de-pied. Au-dessus de la figure, deux traits cintrés indiquent l'épaisseur de la niche. Amsterdam, British Museum.

Ces premiers états se trouvent sur une feuille entière, ou bien en épreuves qui ont été coupées de cette feuille. Nous ne pouvons rien affirmer à cet égard pour l'épreuve unique du Cabinet de Paris.

Quatrième état. Provenant de la planche divisée. Le bandeau qui entoure la tête a été élargi, et descend presque sur les sourcils, vraisemblablement pour que le mot qui est inscrit sur le bandeau dans l'état suivant puisse y trouver place; l'oreille droite ne se voit pas.

Sur l'épreuve qui est au Cabinet des estampes de Paris, les noms gravés dans le cinquième sont écrits à la main, peut-être par Rembrandt, dans l'intention de servir de guide au graveur.

Cinquième état. On lit sur le front : *Babel;* sur l'épaule droite : *Persi;* sur l'épaule gauche : *Medi;* sur le nombril : *Græci;* sur la jambe droite dans le sens de la longueur : *Romani;* sur la gauche : *Mahometani.* Sur le piédestal, il n'y a pas de guirlande, mais un ornement en zigzag.

En cet état, l'estampe figure dans le livre de Menasseh.

b. L'ÉCHELLE DE JACOB.

Elle occupe tout le milieu de la planche. Le patriarche est couché sur la sixième marche; la tête est vers la droite; près de lui, à gauche, un ange est à genoux; un autre ange, placé plus haut, s'incline vers celui-ci; au haut de l'échelle, un troisième ange vu de dos. Dans la marge du bas, à droite: *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,106; largeur, 0,069.

On connaît trois états de cette pièce.

Premier état. L'estampe est tellement noire dans le bas qu'on ne peut y distinguer ni l'échelle, ni Jacob; nous croyons voir une indication des échelons vers le milieu de la planche. Cabinet des estampes, Paris, Amsterdam, British Museum, Oxford.

M. Prestel mentionne, dans le catalogue Schloesser, une première épreuve non décrite, avant la petite taille horizontale entre le bras de l'ange et l'arbre droit de l'échelle et avant l'augmentation du nombre des rayons au haut, à gauche.

Deuxième état. Les montants de l'échelle, qui n'étaient pas clairement indiqués, atteignent le bas de la planche. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Troisième état. Provenant de la planche divisée ; l'échelle, les échelons et Jacob, sont beaucoup plus visibles. Toutes les parties claires sont plus distinctes ; l'estampe est dépouillée de manière noire. En cet état, elle figure dans le livre de Menasseh.

c. COMBAT DE DAVID ET DE GOLIATH.

David est à droite, dans le fond, et représenté au moment où il va lancer la pierre contre le géant que l'on voit, à gauche, couvert d'une cuirasse et d'un casque, et portant un bouclier au bras droit. Dans le lointain, des têtes de soldats armés apparaissent derrière un pli de terrain ; on en aperçoit d'autres, à gauche, sur une hauteur. Dans le bas, à gauche : *Rembranbt* (sic), *f.* 1655 (le chiffre 6 est à rebours).

Hauteur, 0,106 ; largeur, 0,074.

On ne connaît que trois états de cette pièce.

Premier état. La planche est pleine de manière noire. David ressemble à un nègre. La montagne, à son sommet, offre, du côté droit, une solution de continuité à 9 mill. du trait de bordure. Le bouclier de Goliath n'est pas croisé de contre-tailles. La marge du bas n'a que 4 mill. de largeur. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge, Oxford.

Deuxième état. Provenant de la planche divisée : nous la trouvons dans le livre de Menasseh. Le visage de David est éclairci ; il n'y a plus de solution de continuité sur le sommet de la montagne ; la marge du bas a 8 mill. de largeur ; le trait inférieur de bordure est très léger, mais le bouclier de Goliath n'est ombré que de simples tailles.

Troisième état. Les tailles horizontales, dans le milieu du bouclier de Goliath, sont croisées par des tailles obliques. Harlem, British Museum, Cambridge.

d. LA VISION DE DANIEL (et non celle d'Ézéchiel).

C'est par erreur que l'on a donné à cette pièce ce dernier nom. Les quatre animaux dont il est fait mention au chapitre Ier d'Ézéchiel sont tout à fait différents de ceux que l'on voit dans cette estampe, qui représente positivement ceux que décrit Daniel. D'ailleurs, Menasseh ne met en scène que Daniel. A la page 4 de son livre, où est la statue, il cite le chapitre II de Daniel, et à la page 185, où Daniel prend la parole, Menasseh mentionne précisément le chapitre de Daniel où sont vus les quatre animaux représentant les quatre monarchies. Dans le haut, l'Éternel, au milieu d'une gloire et entouré d'anges, semble recevoir le prophète, qui est vu de dos. Dans le bas, les quatre animaux : le lion, l'ours, le tigre, et la quatrième bête sans nom, absolument différente des autres. Au bas, à gauche, dans l'estampe : *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,099 ; largeur, 0,076.

Pour corroborer ce que nous venons de dire, en ce qui concerne le sujet de cette estampe, voici ce que nous lisons dans l'Écriture sainte, chap. Ier d'Ézéchiel :

4. *Et je vis... au milieu du feu comme un œil étincelant ;*

5. *Et au milieu du feu la ressemblance de quatre animaux, et dans leur aspect il y avait la ressemblance d'un homme.*

6. *Chacun d'eux avait quatre faces, et chacun d'eux quatre ailes.*

. . . .

8. *Des mains d'hommes étaient sous leurs ailes aux quatre côtés; et chacun d'eux avait quatre faces, et chacun d'eux quatre ailes.*

. . . .

10. *La ressemblance de leurs visages : une face d'homme et une face de lion à la droite des quatre, une face de bœuf à la gauche des quatre, et une face d'aigle derrière.*

Menasseh, après avoir parlé de plusieurs prophètes, met en scène Daniel à la page 185 et dit : *Ce fut lui qui vit le plus clairement les signes des quatre monarchies...*

A la page 186 commence le texte de l'Écriture.

1. *En la première année du règne de Balthasar, roi de Babylone, Daniel vit un songe... Et écrivant le songe, il le recueillit en peu de paroles, et il dit :*

2. *Je voyais en ma vision, durant la nuit; et voici les quatre vents du ciel combattant sur la grande mer.*

3. *Et quatre bêtes énormes montaient de la mer, différentes l'une de l'autre.*

4. *La première comme une lionne; et elle avait les ailes d'un aigle : je la regardais jusqu'à ce que ses ailes fussent arrachées et qu'elle s'élevât de la terre, et elle se tint sur ses pieds comme un homme, et un cœur d'homme lui fut donné.*

5. *Et voici une autre bête, semblable à un ours, qui se tint à part; et il y avait trois langues en sa bouche et en ses dents...*

6. *Après cela je regardais, et voici une autre bête comme un léopard, et elle avait des ailes comme un oiseau et quatre têtes......*

7. *Après cela je regardais en la vision de nuit, et voici la quatrième bête terrible et merveilleuse, et très forte : elle avait de grandes dents de fer, mangeant et brisant, et foulant les restes avec ses pieds : et elle était différente de toutes les autres bêtes que j'avais vues avant elle, et elle avait dix cornes.*

8. *Je considérais ses cornes, et voici une autre petite corne qui s'éleva du milieu d'elles;...*

9. *Je regardais jusqu'à ce que les trônes furent placés, et l'Ancien des jours s'assit : son vêtement était blanc comme la neige, les cheveux de sa tête comme une laine pure;...*

10. *Et un fleuve de feu sortait rapidement de sa face; mille millions le servaient, et dix mille millions étaient devant lui......*

On voit avec quelle fidélité Rembrandt s'est conformé au texte de Daniel. Nous ferons remarquer encore que dans notre exemplaire de ce livre l'estampe est à la page 186, et que dans la copie dont nous parlerons plus bas on trouve le chiffre 188, celui de la page où commence l'explication de la prophétie de Daniel, qui se continue jusqu'à la fin du volume.

On ne connaît que trois états de cette estampe.

Premier état. On y voit à peine les quatre animaux, surtout les deux qui sont dans le bas, à droite. Dans le haut, à gauche, entre deux nuages, on n'aperçoit que deux rayons interrompus par places, tirés d'une manière oblique; ces lignes n'arrivent pas jusqu'au trait de bordure. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Oxford.

Deuxième état. Ces lignes obliques, tirées entre deux nuages au haut de la gauche, sont accompagnées de quelques autres lignes plus courtes; elles touchent de ce côté le trait de bordure. Dans cet état, la planche ne serait pas encore coupée. Cabinet de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Troisième état. Provenant de la planche divisée. Le trait de bordure est éloigné de 8 mill. du témoin du cuivre. C'est l'état que nous trouvons dans le livre de Menasseh.

Verstolk possédait une épreuve de la planche entière, vendue 630 fr.; Harrach, les quatre pièces en premier état, sur vélin et séparées, 158 fr.; Didot, 165 fr., deux épreuves du premier état, les autres du deuxième; Schloesser 400 fr. : une épreuve non décrite, une autre du premier état, deux autres secondaires.

Ce sont celles de la vente Harrach qui ont figuré à l'Exposition du Burlington-Club, en 1877.

On connaît une suite de copies de ces quatre pièces : elle nous est révélée par un exemplaire de ce livre qui fait partie de la bibliothèque de M. Didot.

Rembrandt, qui dans son malheur paraît n'avoir pas été heureux avec ses amis, ne nous semble pas avoir eu plus de chance avec Menasseh ben Israël.

Au premier aspect, nous avions cru que ce volume était tout entier une contre-façon, mais, après un examen attentif, nous avons reconnu que c'était bien celui publié par Menasseh; même nombre de pages, mêmes réclames, mêmes signatures, les fleurons sont absolument identiques. Dans le texte imprimé, rien ne diffère. Les quatre gravures ne sont pas les mêmes, ou plutôt c'est une reproduction que l'on a eu l'intention d'enjoliver et d'améliorer. D'où vient cette substitution des planches?

Tout porte à croire que l'on a été mécontent des estampes de Rembrandt, et qu'elles ont été promptement supprimées. Ainsi s'explique l'excessive rareté des exemplaires où se trouvent les gravures du maître. On peut se rendre compte de la difficulté qu'a eue Rembrandt pour contenter Menasseh par les différents états qui ont précédé les estampes insérées dans le volume. Rembrandt leur avait donné d'abord un aspect sombre et mystérieux bien en rapport avec le sujet qu'il reproduisait; il a été successivement obligé de les éclaircir. Les quatre imitations dont nous parlons ne portent aucun nom de graveur, mais seulement le numéro de la page à laquelle chacune se rapporte. Toutefois la substitution de misérables estampes à celles de Rembrandt paraîtra tellement étrange que nous nous croyons obligé d'entrer dans quelques détails. Voici la description de ces pièces :

Statue de Nabuchodonosor.

Elle est tournée à droite. On voit écrits sur diverses parties de son corps les mêmes noms que dans l'image de Rembrandt, mais la statue, au lieu d'être placée dans une niche, est en plein air, et le ciel est partout marqué par des barres horizontales et régulières. Le globe de la terre est très visible à droite; et sur le devant, à sa gauche, en partant de la pierre qui a brisé les deux pieds, on lit : *Impleuit omnem terram.* La montagne, à gauche, est très régulièrement faite par assises superposées; dans le coin du bas, le nº 5. La statue représente un bel homme, et le visage est celui d'un joli garçon.

La mesure des quatre pièces est uniformément : Hauteur, 0,106; largeur, 0,063.

L'Échelle de Jacob.

Avec des changements. Dans le coin du bas, à droite, on lit : 87. Les échelons sont très régulièrement tracés, et les montants de l'échelle n'offrent qu'un morceau de bois lisse dont le dessus est clair. On voit un échelon au-dessus de la tête de l'ange qui se penche; vers le haut, à gauche, l'échelon sur lequel l'ange, vu de dos, met la main, est parfaitement accusé; dans l'estampe de Rembrandt, il n'est marqué que par quelques points. L'œuvre originale, qui est très sombre dans le bas, est ici éclairée partout par des torrents de lumière; seulement, dans le haut, à gauche, on voit un groupe de nuages très lourdement faits, derrière lesquels passent de nombreux rayons. Tous les personnages sont enjolivés. L'estampe est du même sens.

Combat de David et de Goliath.

Dans le bas, à gauche, on lit le nº 160. Mais ici l'estampe est de sens opposé, probablement pour remettre à gauche le sabre et le bouclier du géant, qui se voyaient à droite, et lui faire tenir

sa lance de la main droite. Du même côté, de grands traits qui se voyaient à gauche ont été changés en un groupe de cavaliers sur la montagne. Dans le haut, un azur est tracé; près de la tour, qui est devenue ronde, il y a six pins sur la montagne. David est devenu un assez joli garçon.

La Vision de Daniel.

Elle est de même sens. Dans le bas, à gauche, on lit : 188. Les animaux sont vus en clair. Je ne sais pas si l'on a eu l'intention de les embellir, mais ils paraissent encore plus grotesques que dans l'original. Les deux vents contraires qui soufflent sont fortement caractérisés; les deux longs rayons qui partent du haut prenaient, dans l'estampe primitive, naissance sous les bras de Daniel. La figure majestueuse de Dieu le Père a été supprimée, et le dais qui était au-dessus de sa tête est devenu un cercle rayonnant. Tout le haut du ciel, ainsi que les anges, sont très clairs; les nuages, au-dessus desquels est Daniel, sont clairs en grande partie.

Nous allons essayer de lever tous les doutes sur la substitution de nouvelles estampes à celles de Rembrandt, en ajoutant quelques observations qui seront peut-être concluantes ou du moins très plausibles.

Si les estampes que nous prenons pour des copies étaient les originales, il n'est guère probable que Rembrandt se serait asservi à les reproduire aussi directement.

L'Écriture dit que la statue que Nabuchodonosor vit en songe était *immense* et d'une *hauteur prodigieuse.* Pour obtenir cet effet sur une si petite planche, il était indispensable de placer la statue en plein air. Rembrandt avait pris d'abord ce parti. Mécontent sans doute de ce premier essai, il la plaça dans une grotte ou dans une niche, ce qui en réalité la fait paraître petite. Il n'y a rien d'étonnant qu'on ait voulu la montrer comme la présente l'Écriture.

Le Songe de Jacob était placé dans l'obscurité; plusieurs anges figurant dans cette scène, il est supposable qu'on a préféré un effet très lumineux.

Quant à Goliath, le doute se change en certitude. Dans l'original, le géant a son sabre appendu à droite; il charge David avec sa lance, qu'il tient de la main gauche. On aura voulu replacer le sabre à gauche et faire tenir à Goliath sa lance de la main droite. Si Rembrandt avait reproduit cette pièce, eût-il fait alors un semblable contre-sens?

La Vision de Daniel dans l'estampe originale se distingue par la figure majestueuse de l'Éternel ou *l'Ancien des jours* qu'on voit dans le haut. Rembrandt pouvait se croire autorisé à la reproduire. Les Juifs n'admettant pas la représentation de la Divinité, peut-être est-ce par un scrupule qu'on a remplacé l'image de Dieu par une gloire rayonnante.

Il fallait qu'alors Rembrandt fût tombé dans un grand discrédit pour qu'on ait pu opérer un pareil changement; on peut supposer toutefois qu'il n'a eu lieu qu'après la mort de Menasseh, arrivée en 1657.

Le catalogue Marcus signale des quatre pièces de Rembrandt des copies au burin sans nom de maître. Il existe aussi de la *Vision de Daniel* seule une copie en sens contraire par *Denon* et une du même sens par M. *Flameng.*

48. *Le Triomphe de Mardochée.*

On le voit à cheval, revêtu d'habits royaux et tenant un sceptre, sous la voûte du palais, se dirigeant vers la gauche, et conduit par Aman au milieu d'une foule nom-



breuse. A droite, sur un balcon d'où pend une tapisserie, Assuérus et Esther contemplent cette scène. Au milieu du fond, un édifice surmonté d'une coupole. *Date présumée : entre* 1640 *et* 1645, *selon Vosmaer, et* 1651, *selon M. Middleton.*

Hauteur, 0,176; largeur, 0,216.

BARTSCH, 40. — CLAUSSIN, 45. — WILSON, 44. — CH. BLANC, 12. — MIDDLETON. 228.

Les premières épreuves sont très chargées de barbes.

Robert-Dumesnil, épreuve et contre-épreuve, 37 *fr.* 50 *c.*; *Debois*, 90 *fr.*; *Verstolk*, 127 *fr.*; *Arosarena*, 220 *fr.*; *Harrach*, 200 *fr.*; *Galichon*, 350 *fr.*; *Kalle*, 370 *fr.*; *Liphart*, 262 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 760 *fr.*; *Knowles*, 150 *fr.*

M. Charles Blanc mentionne un deuxième état où le contour de la barbe de Mardochée est cerné par de petits traits fins et courts, régulièrement penchés de gauche à droite. Cette retouche maladroite, qui n'est pas de la main de Rembrandt, n'a été faite que lorsque la planche était très usée.

On connaît deux copies : 1° du même sens, sans nom d'artiste, mais plus petite (haut. 120 mill.; larg. 148); au-dessous du milieu on lit : *fo°*. 34; elle figure à la page 32 de la quatrième édition d'un livre intitulé : *Some years' travels into Africa and Asia the Great*, etc., *by Sir Thos. Herbert, Bart.* (*London*, 1677; in-fol.); on trouve relatée dans ce livre l'histoire du prêtre Jean; — 2° en contre-partie, plus petite, à l'aquatinte, signée : *J. Elias Hard.*

TABLE DES PIÈCES DE L'ANCIEN TESTAMENT

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE

PIÈCES DATÉES.

43. Joseph et la Femme de Putiphar.	1634
37. Agar renvoyée par Abraham.	1637
35. Adam et Ève.	1638
41. Joseph racontant ses songes.	1638
46. L'Ange qui disparaît devant la famille de Tobie.	1641
39. Abraham avec Isaac.	1645
42. Tobie aveugle.	1651
44. David en prière	1652
47. Quatre sujets pour un livre espagnol.	1655
40. Le Sacrifice d'Abraham.	1655
36. Abraham recevant les anges.	1656

DATES PRÉSUMÉES.

42. Jacob pleurant la mort de Joseph	1633
38. Abraham caressant Isaac.	1638 ou 1639
48. Le Triomphe de Mardochée.	entre 1640 et 1645

1. Nous croyons cependant qu'à cause de la signature *Rembrant*, cette pièce pourrait être rapportée à la date présumée de 1630 ou 1631.

2. M. Middleton dit 1651



TROISIÈME CLASSE

SUJETS DU NOUVEAU TESTAMENT

49. *L'Annonciation aux Bergers.*

Pendant la nuit, apparaît, au haut de la gauche, une gloire lumineuse, où l'on voit un grand nombre de petits anges, et un peu plus bas, sur un nuage, un ange plus grand, debout, qui, la main gauche élevée, annonce aux bergers la naissance du Sauveur. Ceux-ci, qui sont vers la droite, surpris et effrayés, s'enfuient avec leurs troupeaux dans toutes les directions. Dans le bas de la gauche, on voit un paysage traversé par une rivière sur laquelle est un pont. Au bas de la planche, à droite, on lit : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,261 ; largeur, 0,218.

BARTSCH, 44. — CLAUSSIN, 48. — WILSON, 49. — CH. BLANC, 17. — MIDDLETON, 191.

Nous décrirons trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Le tronc de l'arbre principal est blanc, ainsi que la partie du ciel qui est illuminée par la gloire où se trouvent les anges dessinés seulement au contour. La partie inférieure de la planche n'est pas ombrée, les figures et les bestiaux sont seulement esquissés. Il n'y a ni le nom du maître, ni la date.

On connaît seulement deux épreuves : une au musée de Dresde; l'autre, qui faisait partie de la collection du R. Ministre Cracherode, a été léguée par lui au British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Les branches les plus élevées de l'arbre principal seulement sont blanches; le vêtement de l'ange n'est pas encore ombré, mais la moitié de son aile droite la plus rapprochée du corps, et tout ce que l'on peut voir de l'aile gauche ont été faiblement travaillés. Cet état est de la plus grande rareté. British Museum. Une épreuve semblable faisait partie de la collection Denon.

M. Ch. Blanc décrit un troisième état que l'on distingue par deux diagonales sur les deux vaches qui fuient sur la droite, et par les branches les plus élevées de l'arbre qui ne sont pas ombrées. Wilson et M. Ch. Blanc disent que cet état est au Musée d'Amsterdam. Si nous en croyons M. Middleton, il n'y serait plus aujourd'hui ou n'y aurait jamais existé. On voit au British Museum une épreuve du dernier état, dans laquelle l'ombre des plus hautes branches de l'arbre a été enlevée par un grattage. C'est peut-être une supercherie du même genre qui a trompé Wilson et M. Ch. Blanc, et occasionné cette erreur. Toutefois, dans sa dernière édition, M. Ch. Blanc, après avoir dit que l'estampe est à Amsterdam, ajoute : *si je ne me trompe.*

Troisième état. Les ailes de l'ange sont ombrées; une taille de gauche à droite paraît sur la manche de son vêtement, près de sa main droite, et en outre sur la draperie au-dessous de la manche. La partie la plus élevée de l'arbre, dans le centre, est ombrée par des tailles diagonales de gauche à droite, et des tailles diagonales dans une direction semblable se voient sur les vaches qui fuient vers la droite.

Dans les belles épreuves, le paysage et les arches du pont sont très distincts. Dans le tirage postérieur, l'effet a complètement disparu, et le fond à gauche ne s'aperçoit plus ou presque plus.

Verstolk, 189 *fr.*; *Arosarena*, 145 *fr.*; *Simon*, 107 *fr.*; *Harrach*, 100 *fr.*; *Kalle*, 125 *fr.*; *Liphart*, 443 *fr.* 75 *c.*; *Didot*, 255 *fr.*; *Schloesser*, 500 *fr.*

On voit une contre-épreuve de cet état au British Museum.

Nous lisons dans le catalogue d'Amédée de Burgy, nº 389 : *La même* (*Annonciation*) *avec un obscurcissement, extrêmement rare, où Rembrandt lui-même a peint*, 12 *fr.* 60 *c.*; nº 390 : *La même avec l'extraordinairement rare arbre blanc*, 35 *fr.* 70 *c.* Quel prix se vendrait aujourd'hui cette estampe?

Cette composition est une des plus célèbres et en même temps des plus remarquables; mais, pour qu'elle produise tout son effet, il faut en rencontrer de très belles épreuves, parmi lesquelles la plus splendide peut-être est celle du troisième état qui a été exposée au Burlington-Club en 1877.

Au Musée du Louvre, on voit un tableau de Govaert Flinck, où ce peintre éminent paraît avoir emprunté quelques détails à l'estampe de Rembrandt; mais il n'a pas traité le sujet de la même manière. La composition de Rembrandt représente le moment où une lumière surnaturelle environna les bergers, ce qui les remplit d'une extrême crainte, tandis que celle de Govaert Flinck peint cet autre moment où l'ange leur dit : *Ne craignez point, car je viens vous apporter une bonne nouvelle, qui sera pour le peuple le sujet d'une grande joie.* Quoique inférieure à celle de Rembrandt, l'œuvre de Flinck n'est pas sans mérite, et peut donner lieu à une étude particulière et intéressante, à cause de la divergence des deux compositions.



50. *La Nativité*



Au milieu, la Sainte Vierge tient sur ses genoux l'Enfant Jésus; à la gauche, les bergers; sur la droite, un bœuf et un âne; plus en avant, du même côté, saint Joseph est assis sur une civière renversée. Au bas, un peu vers la gauche, en petits caractères : *Rembrandt : f. Date présumée :* 1652.

Hauteur, 0,106; largeur, 0,129.

BARTSCH, 49. — CLAUSSIN, 49. — WILSON, 50. — CH. BLANC, 18. — MIDDLETON, 238.

Il y a deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. On voit au haut de la droite une longue place blanche où l'eau-forte n'a pas mordu.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75; *Kalle*, 125 *fr.*; *Liphart*, 56 *fr.* 25; *Didot*, 100 *fr.*; *Schloesser*, 75 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. La place blanche a été couverte de travaux. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

51. *L'Adoration des Bergers.*

La Sainte Famille est groupée au bas de la droite. Saint Joseph lit dans un livre à la lueur d'une lampe qu'on ne voit pas. Au milieu, un vieillard, debout, tenant une lanterne, porte la main à son bonnet pour se découvrir. Cette pièce, qui n'est éclairée que par la lanterne, est d'un ton très rembruni. *Date présumée :* 1652.

Hauteur, 0,149; largeur, 0,196.

BARTSCH, 46. — CLAUSSIN, 50. — WILSON, 50. — CH. BLANC, 19. — MIDDLETON, 230.

Il existe six états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La partie du haut du livre que lit saint Joseph, le bas de la figure de l'Enfant Jésus, les coussins de la Vierge et le bord étroit de la manche qui touche sa main sont blancs. Une simple taille fine tirée de droite à gauche ombre son visage; une taille fine tirée de gauche à droite se voit au travers de son bonnet; une masse de lumière remplit, vers la droite, l'espace derrière ce groupe. Il se trouve deux épreuves de cet état au British Museum, mais il y a cette différence entre elles que dans l'une les tiges des roseaux au-dessus de la tête de saint Joseph se voient très clairement, tandis que dans l'autre elles se distinguent à peine, parce que l'estampe est très noire; mais c'est seulement un effet du tirage.

DEUXIÈME ÉTAT. La lumière brillante sur le coussin et le visage de l'Enfant a été diminuée; la main et le visage de la Vierge sont couverts d'un travail très fin, ainsi que le bord étroit de sa manche; sur son bonnet on remarque un trait croisé; derrière elle, la masse de lumière est bien moins grande. Le bonnet de saint Joseph est toujours droit, on y remarque quelques fourrures. On ne voit pas l'œil du saint. Derrière les bottes de roseaux il n'y a pas de planches. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. Il y a des travaux de plus sur le bonnet de la Vierge : on voit une bande blanche au travers de son front. Le bonnet de saint Joseph, qui était droit, s'incline en arrière; les fourrures du bonnet et le pan qui tombe sur l'oreille sont plus marqués. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Kalle, 462 *fr.* 50; *Schloesser*, 275 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. On voit un double contour à la manche de la Vierge, à l'endroit où elle touche sa main; la bande blanche sur son front est teintée de tailles légères; les bottes de roseaux derrière elle sont retravaillées et se distinguent mal du fond. Les yeux de la Vierge paraissent encore à moitié fermés. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

CINQUIÈME ÉTAT. Le bonnet de saint Joseph est retravaillé; son œil est beaucoup agrandi; les yeux de la Vierge sont ouverts. La forme des stalles ou des planches derrière les bottes de roseaux commence à se dessiner. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

SIXIÈME ÉTAT. Les planches qui forment les stalles sont accusées par des tailles horizontales; un des

piliers qui les soutiennent est visible. Au Cabinet des estampes de Paris, on trouve deux épreuves : l'une où il y a un coup de lumière sur les stalles au-dessus de la tête de saint Joseph, l'autre où il est éteint et où les tailles sont bien visibles jusqu'à l'extrémité à droite.

M. Middleton regarde les changements à partir du troisième état comme n'étant pas l'œuvre du maître; il n'oserait pas même garantir que les retouches du troisième état aient été exécutées par lui.

Claussin ne mentionnne que trois états peu clairement décrits.

Verstolk, premier état, 73 *fr.* 50; *Didot*, deuxième état, 495 *fr.*; *Harrach, papier du Japon*, 160 *fr.*; *Galichon*, 75 *fr.*, sans désignation d'état.



52. *La Circoncision.*

La Vierge est assise à gauche; saint Joseph est auprès d'elle, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus pendant qu'on le circoncit. Plusieurs spectateurs regardent la cérémonie. Dans le coin du haut, à gauche : *Rembrandt f.* 1654; dans le milieu de l'estampe, du même côté : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1654.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,144.

BARTSCH, 47. — CLAUSSIN, 51. — WILSON, 52. — CH. BLANC, 20. — MIDDLETON, 239.

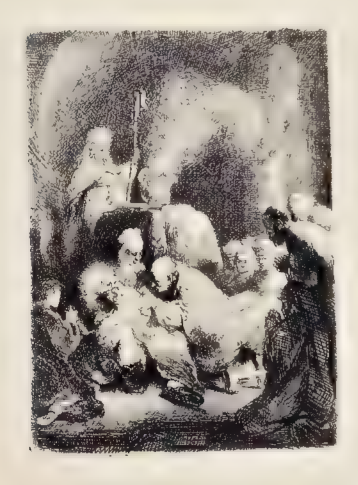
Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Au milieu du haut et au coin de la gauche, on voit des places blanches qui sont le résultat d'un manque de l'eau-forte.

Arosarena, 10 *fr.*; *Didot*, 30 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Ces espaces blancs sont couverts de travaux. Cabinet de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.





53. *Autre Circoncision* (dite *la Petite*).

Au milieu sont deux prêtres : celui qui est vers la gauche tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, tandis que l'autre le circoncit. Sur le devant de la droite, la Vierge, couverte d'un voile et les mains jointes, est à genoux. Dans le haut de la gauche, un autel sur lequel est un vase fumant, et à côté, un lévite, debout, tient une crosse de la main gauche. *Date présumée :* 1630.

Hauteur, 0,088 ; largeur, 0,063.

BARTSCH, 48. — CLAUSSIN, 52. — WILSON, 53. — CH. BLANC, 21. — MIDDLETON, 179.

Les belles épreuves sont très rares. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum. *Arosarena,* 61 *fr.; Harrach,* 26 *fr.; Kalle,* 250 *fr.; Didot,* 85 *fr.; Knowles,* 100 *fr.; Schloesser,* 250 *fr.*

On connaît six copies : 1° dans le même sens, par *Deuchar;* les rayons autour de la tête de l'Enfant sont réguliers et pointus comme ceux d'une roue à dents; sa bouche est fermée et sans expression; 2° du même sens (haut., 84 mill.; larg., 61), par *van Vliet;* — 3° du sens opposé (haut., 84 mill.; larg., 64); ces deux copies sont citées par Zani; — 4° du sens opposé sur une planche ovale; — 5° en contre-partie, par *Novelli,* portant le n° 8; — 6° également en contre-partie; une égratignure accidentelle traverse du haut en bas la tête de la personne placée immédiatement derrière le dos de celle qui est penchée sur la droite

54. *La Présentation au Temple* (pièce en largeur).

On voit au-dessus des personnages une espèce de voûte. A droite, saint Siméon à

genoux tient dans ses bras l'Enfant Jésus. La Vierge est à genoux devant le prophète, tandis que saint Joseph est debout derrière elle, ayant dans ses mains les deux colombes. Au milieu, une grande figure, au-dessus de laquelle plane le Saint-Esprit, tient une béquille de la main gauche. A gauche et dans le fond on voit des Juifs. *Date présumée :* 1639.

Hauteur, 0,216; largeur, 0,288.

BARTSCH, 49. — CLAUSSIN, 53. — WILSON, 54. — CH. BLANC, 22. — MIDDLETON, 208.

Nous pouvons décrire cinq états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Saint Siméon est nu-tête; sa robe et celle de la Vierge ne sont ombrées que par parties. Saint Joseph est dans la demi-teinte et porte une longue barbe éparse.

Verstolk, 147 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT, non décrit. Saint Siméon a la tête couverte, et saint Joseph a une barbe plus courte; mais du côté droit sa chevelure présente une échancrure à la hauteur du bonnet de l'homme qui est près de lui. Le vêtement de la personne qui tient une béquille est presque blanc; derrière le morceau d'étoffe qui pend sur son épaule droite, le vêtement n'est pas profilé; les tailles horizontales qui détachent ce morceau d'étoffe du côté droit n'existent pas; la main droite ne se détache pas du bras gauche; le vêtement de saint Siméon est peu ombré. Vente Claussin, en 1844, cette épreuve n'était annoncée dans le catalogue que comme étant du deuxième état.

TROISIÈME ÉTAT, ordinairement catalogué comme deuxième. L'échancrure qui existait dans la chevelure de saint Joseph est couverte par une mèche de cheveux. Le vêtement de la personne qui tient une béquille est beaucoup plus ombré; derrière le morceau d'étoffe qui pend de son épaule gauche, le vêtement est bien profilé. Ce morceau d'étoffe est parfaitement détaché du côté droit par des tailles horizontales; la main droite de la même personne se détache du bras gauche par une ombre noire; le manteau de saint Siméon est très noir.

Kalle, 102 *fr.* 50; *Didot,* 62 *fr.; Schloesser,* 262 *fr.* 50.

QUATRIÈME ÉTAT. Le large espace clair auprès de la marge du haut a été retravaillé avec des tailles horizontales. Le rayon qui descend de la gauche à la droite, la voûte, à gauche, ainsi que celle de droite et la colonne derrière saint Joseph, sont plus sensibles et marqués par un contour dur et tranchant. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

CINQUIÈME ÉTAT. La planche a été retouchée. Saint Joseph est coiffé d'un turban.

M. Middleton pense que cette estampe a été gravée sur un métal doux, où le travail n'a pas résisté. Les changements opérés dans le quatrième état ont eu principalement pour but de cacher certaines défectuosités; peut-être ont-ils été exécutés par Rembrandt.

55. *La Présentation au Temple* (dite *en manière noire*).

A droite, on voit le grand prêtre assis et élevé sur une espèce de gradin. Un autre prêtre qui est à genoux présente l'Enfant Jésus. La Vierge et saint Joseph sont dans le bas, à gauche, où l'on voit un prêtre tenant un bâton très orné en forme de crosse. La lumière vient d'en haut entre les piliers. *Date présumée* : 1654.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,162.

BARTSCH, 50. — CLAUSSIN, 54. — WILSON, 55. — CH. BLANC, 25. — MIDDLETON, 243.

Pièce d'une exécution et d'un effet assez extraordinaire. Il y a tant de barbes dans les premières épreuves que le groupe central peut seul être vu. Les épreuves les plus rares sont sur papier du Japon, ou bien de Chine.

Verstolk, 191 *fr.; Arosarena,* 255 *fr.; Kalle,* 101 *fr.* 25; *Liphart,* 351 *fr.* 25; *Didot,* 205 *fr. Schloesser,* 875 *fr.*



Quelques iconographes ont fait remarquer qu'après la disparition des barbes par l'effet du tirage, l'effet a été rendu en étalant sur la planche avec le doigt l'encre à imprimer; peut-être cette opération a-t-elle été exécutée par Rembrandt.



56. *La Présentation au Temple* (dite *avec l'ange*).

Le sujet est porté vers la droite. La Vierge est habillée en paysanne; elle est à genoux, au milieu, devant saint Siméon assis, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. A gauche de la Vierge, Anne la Prophétesse; un ange, les ailes déployées, la regarde en lui montrant l'Enfant Jésus. Sur le devant, à gauche, un homme estropié de la jambe. Au bas, dans une petite marge blanche : *R*[t]· ou *RH.* 1630. Morceau très légèrement gravé.

Hauteur, 0,104; largeur, 0,079.

BARTSCH, 51. — CLAUSSIN, 55. — WILSON, 56. — CH. BLANC, 24. — MIDDLETON, 178.

Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : elle a 121 mill. de hauteur. On voit dans le haut une marge blanche. Extrêmement rare. Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. La marge blanche a été coupée et la planche réduite à la dimension ordinaire.

Arosarena, 61 *fr.*; *Galichon*, 45 *fr.*; *Liphart*, 25 *fr.*; *Didot*, 35 *fr.*; *Schloesser*, 18 *fr.* 50 *c.*

On connaît trois copies : 1° en contre-partie; on lit dans le haut, à droite : *Novelli*, *n°* 16; — 2° également en sens contraire, par *Watelet*; — 3° très mauvaise, sans nom, du sens opposé.



57. *La Fuite en Égypte.*

Saint Joseph tient un bâton de la main gauche et de l'autre l'âne par la bride. La Vierge est assise sur l'âne, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus. La marche est dirigée vers la gauche, où s'élève un grand tronc d'arbre. Au milieu du bas, dans une bande à moitié couverte de tailles : 9 *Rembrandt inventor et fecit.* 1633.

Hauteur, 0,090; largeur, 0,063.

BARTSCH, 52. — CLAUSSIN, 56. — WILSON, 57. — CH. BLANC, 25. — MIDDLETON, 184.

On connaît deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. D'un travail léger et délicat, avec le fond sale.

Arosarena, 99 *fr.; Harrach,* 250 *fr.; Galichon,* 45 *fr.; Liphart,* 193 *fr.; Didot,* 149 *fr.; Schloesser,* 162 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Retravaillé d'une manière dure, particulièrement sur la figure de la Vierge; le haut de la planche, sur la gauche, est couvert de tailles fines et horizontales, apparemment exécutées avec la roulette. M. Ch. Blanc pense que ces travaux ne sont pas de la main de Rembrandt. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

On connaît dix copies : 1° dans le sens de l'original, par *Deuchar;* le feuillage du grand arbre et des petits dans le fond est exécuté avec beaucoup de soin; — 2° du même sens, très dure et grossière; dans l'espace qui est au bas, ombré de tailles verticales fines, on lit : *Rembrand in fecit;* — 3° du même sens, très médiocre, signée : *Remberandt in fecit;* — 4° du même sens, d'après le deuxième état, avec les travaux à la roulette; les dents de la scie sont nombreuses et régulières; — 5° en contre-partie, dans un ovale, par *van Vliet;* — 6° en contre-partie; dans un espace libre resté dans le bas : *Ex Watelet;* très bien gravée; — 7° en contre-partie, dans un ovale; au bas : *rembrandt inventor;* — 8° en contre-partie; dans le fond, à droite : *A°* 1633 (le 6 est à rebours); — 9° en sens contraire, par *Deuchar;* la largeur est de 86 mill.; un groupe d'arbres dans le fond à gauche; — 10° en contre-partie, signée à gauche : *Novelli,* à droite, *n°* 13.



Nous partageons les doutes qu'on a élevés sur cette *Fuite en Egypte*, dont le dessin est peut-être de Rembrandt. Plusieurs connaisseurs attribuent l'estampe à Ferdinand Bol, ce qui est au moins douteux. M. Middleton pense que, sur les dix copies, cinq sont du temps de Rembrandt, ce qui a fait naître l'idée qu'elles ont été exécutées, ainsi que la planche originale, par des élèves du maître. Selon nous, on n'apporte à l'appui de cette opinion aucune preuve bien positive.

58. *La Fuite en Égypte* (*effet de nuit*).

La Vierge est assise sur l'âne que saint Joseph mène par la bride, en dirigeant sa marche vers la gauche; saint Joseph éclaire la route avec une lanterne qu'il tient à la main. Au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1651.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,110.

BARTSCH, 53. — CLAUSSIN, 57. — WILSON, 58. — CH. BLANC, 26. — MIDDLETON, 227.

Il y a trois états de cette estampe.

Premier état. Des tailles diagonales tirées de gauche à droite ombrent, sur la droite, le bras de saint Joseph et les basques de son vêtement; mais son visage et son vêtement par devant sont blancs. Une grande partie de la robe de la Vierge sur la poitrine est blanche. Il y a un large coup de lumière sur le dessous du cou de l'âne, sur une partie à gauche et sur son poitrail au-dessous; les jambes de derrière de l'âne sont parallèles. Les lumières sur le premier plan sont en partie ombrées par des lignes rayonnantes venant de la lanterne. Dans le haut, à droite, le ciel est en partie ombré par des tailles horizontales que croisent des diagonales tirées de gauche à droite. Toute cette partie est très claire. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 84 *fr.*; *Kalle*, 812 *fr.* 50.

Il y a plusieurs épreuves de cet état au British Museum : l'une, qui est imprimée en noir, a été prise pour un état intermédiaire; la planche, à dessein, n'avait pas été nettoyée pendant le tirage. On peut même voir des traces de blanc destinées à renforcer les lumières sur les premiers plans et sur l'arçon de la selle.

Il y a une épreuve à Paris de ce premier état qui diffère de celle du British Museum, mais c'est une particularité bien légère. Dans l'épreuve qui est en Angleterre, la lèvre inférieure de saint Joseph avance d'une façon singulière; dans celle de Paris, une espèce de forte ligne courte coupe cette lèvre avancée. On remarque la même chose dans une contre-épreuve.

Deuxième état. Le clair dans le haut, à droite, est rapetissé de moitié; des contre-tailles fortes s'élèvent presque jusqu'au haut de l'angle droit. Il reste un espace clair dans le haut, à gauche, au-dessous duquel est une nombreuse série de tailles très noires. Le visage de Joseph et son vêtement par devant sont ombrés et ses jambes sont beaucoup moins visibles au-dessous de la lanterne. Le visage de la Vierge est fortement ombré, et l'on ne voit plus que son œil droit, dont la forme est ronde; il est resté encore un coup de lumière sur le bord de sa coiffure, mais à cette place même il y a des tailles. L'âne est beaucoup plus ombré : il y a des tailles fines, tirées de droite à gauche, sur son nez; les coups de lumière sur le cou, sur le harnais et sur la poitrine ont disparu; il reste un petit coup de lumière seulement sur le haut de la selle; les deux jambes de derrière sont écartées. Il y a une partie claire ombrée de deux tailles à droite; il reste un clair, à gauche, dans le haut. Sur les épreuves du Cabinet de Paris et du Musée d'Amsterdam, la jambe droite de derrière de l'âne ne s'aperçoit pas du tout par un effet du tirage.

Troisième état. Les coups de lumière au haut, à gauche et à droite, sont complètement éteints, la partie claire qui se voyait dans le coin du bas, du même côté, est couverte de travaux. La composition n'est plus éclairée que par la lanterne; l'âne n'est presque plus visible. Le visage de la Vierge paraît un peu plus clair; son œil droit, au lieu d'être rond, n'est accusé que par une simple ligne. Sur le terrain, à gauche, quelques coups de lumière qui existaient dans l'état précédent sont éteints. Cabinet des estampes de Paris.

M. Middleton décrit ainsi un troisième état antérieur au nôtre. Des tailles diagonales serrées cou-

vrent le haut du ciel. On connaît quelques épreuves de cet état où, tout à fait dans le haut, on voit le croissant de la lune. Il y a deux épreuves de ce genre à la Bibliothèque impériale de Vienne et une au British Museum. Pour obtenir cet effet, on a placé un papier de la forme du croissant sur la planche avant le tirage.

On rencontre au British Museum une contre-épreuve de l'état ordinaire. On y voit également une épreuve où il y a un coin presque blanc dans le haut à droite, avec une indication d'arbres. On a trouvé moyen d'adapter dans cet endroit une contre-épreuve du coin de la petite Résurrection de Lazare. L'effet en est très mauvais.

Il y a peu d'estampes qui offrent autant de variantes, mais tous les auteurs s'accordent à dire que la majeure partie ne proviennent que du tirage. Claussin comptait deux états, M. Ch. Blanc trois, et M. Middleton a élevé ce nombre à quatre.

On connaît une copie du premier état gravée par *Novelli;* elle est en contre-partie.

59. *La Fuite en Égypte* (dite *griffonnée*).

La Vierge, tenant l'Enfant Jésus, est assise sur l'âne, conduit par la bride par saint Joseph, couvert d'un vêtement serré par une ceinture à laquelle tient une scie. La marche est dirigée vers la gauche. Ce morceau est gravé très légèrement. *Date présumée :* 1630.

Hauteur, 0,146; largeur, 0,122.

BARTSCH, 54. — CLAUSSIN, 58. — WILSON, 59. — CH. BLANC, 27. — MIDDLETON, 181.

Nous décrirons six états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Très rare. Il a la dimension que nous venons d'indiquer ci-dessus. On remarque sur l'épreuve qui est au Cabinet des estampes de Paris des coups de plume donnés au bistre par l'auteur, surtout sur les pieds de derrière de l'âne et dans le terrain du bas, à droite. Le même état est au Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche a été diminuée et cintrée dans le haut. H., 81 mill.; l., 52. On n'y voit plus, sur la droite, que la figure de saint Joseph et une partie de la tête de l'âne. Saint Joseph, dont quelques lignes grossières et courtes indiquent la barbe, porte un haut bonnet. Sa jambe droite et son pied sont ombrés seulement par devant; son pied gauche est sans ombre; sa main gauche, qui tient le bâton, n'est pas travaillée, et la droite a quelques tailles seulement sur le bord. L'ombre au-dessus de sa tête s'élève aussi haut que le centre du cintre. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

TROISIÈME ÉTAT. Ainsi décrit par M. Middleton : l'ombre derrière le talon gauche et les contours du pied gauche ont été retravaillés à la pointe sèche; quelques fines entre-tailles se voient sur la barbe, où dans le premier état il n'y a que trois tailles. Il cite les épreuves du Cabinet de Paris et du British Museum.

QUATRIÈME ÉTAT. On voit une taille descendante sur le visage de saint Joseph; des tailles croisées paraissent sur son épaule et sur sa main gauche; une ombre semblable est sur sa main droite et sur le pan de son vêtement. Le derrière de la jambe droite et le talon, au bas duquel on voit une petite ombre triangulaire, sont couverts par des tailles verticales, et des tailles diagonales croisent le devant du pied gauche. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Didot, 44 *fr*.

CINQUIÈME ÉTAT. Le derrière de la jambe droite et le talon droit sont de nouveau ombrés par des tailles diagonales tirées de droite à gauche. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

SIXIÈME ÉTAT. Saint Joseph porte maintenant une coiffure plate; pour l'obtenir, on a supprimé le haut du bonnet, dont le bas a été élargi de 2 mill. sur le front; l'ombre qui est au-dessus s'étend jusqu'à la gauche du cintre; une taille croisée paraît sur le pied gauche. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Schloesser, sans désignation d'état, 125 *fr*. 25 *c*.





Il existe deux copies : 1° du même sens, d'après le troisième état, par *W. Smith;* on la reconnaît à un travail croisé très régulier formant une ombre sur le devant de la cuisse gauche, ce qui contraste avec les grossières tailles irrégulières de l'original ; — 2° du même sens, d'après le premier état, par *M. Flameng,* pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

M. Middleton fait suivre ses remarques de la réflexion suivante :

« *La Fuite en Égypte* est une ébauche très grossièrement exécutée, une première étude peut-être pour un travail plus important. Les changements qui constituent les derniers états sont l'œuvre de quelque autre main. Certainement je ne saurais les attribuer à Rembrandt. »



60. *La Fuite en Égypte* (*passage de l'eau*).

La Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus, est assise sur l'âne, qui traverse une rivière, et que saint Joseph conduit par la bride, tenant de la main droite un bâton et ayant de l'eau jusqu'aux genoux. La marche est dirigée vers la droite. Au bas, vers la gauche : *Rembrandt f.* 1654.

Hauteur, 0,095 ; largeur, 0,144.

BARTSCH, 55. — CLAUSSIN, 59. — WILSON, 60. — CH. BLANC, 28. — MIDDLETON, 240.

Les premières épreuves ne sont pas ébarbées.

Verstolk, 42 *fr.; Liphart,* 51 *fr.* 50 *c.; Didot,* 62 *fr., sur papier du Japon.*

On connaît une copie du même sens. Elle porte cette inscription : *Rembrandt* 1655. Les contours du bâton que tient saint Joseph ne sont pas continus au-dessus et au-dessous de sa main.

61. *La Fuite en Égypte* (dite *dans le goût d'Elzheimer*).

Dans un riche paysage, en avant de grands arbres, la Vierge, tenant l'Enfant Jésus

enveloppé dans sa robe, est montée sur l'âne, à côté duquel marche saint Joseph. Ils sont à droite, au haut d'une montagne, et se dirigent du côté opposé. Originairement par *Hercule Seghers. Date présumée :* 1653.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,284.

BARTSCH, 56. — CLAUSSIN, 60. — WILSON, 61. — CH. BLANC, 29. — MIDDLETON, 230.

On connaît cinq états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Par Seghers. Sur la droite, à l'endroit où paraîtront plus tard la Sainte Famille et le feuillage qui se trouve au-dessus, on voit Tobie et l'ange. Tobie est en avant, traînant le poisson, et l'ange qui le protège est derrière lui. La tête de l'ange et le contour le plus élevé de son aile arrivent très près du bord de la planche, dans le haut. Ces figures sont hors de proportion avec la grandeur de l'estampe. Une épreuve a passé récemment dans la vente Knowles; elle a été adjugée à M. de Rothschild au prix de 5,000 fr. Cette pièce est de toute rareté. M. Middleton a eu l'obligeance de nous en offrir une photographie. Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. En grande partie retravaillée par Rembrandt[1]. Les figures de Tobie et de l'ange ont été enlevées, et à leur place on voit la Sainte Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras, sur un âne que saint Joseph conduit vers la gauche. En arrière est un grand bouquet de bois à l'extrémité duquel, vers la gauche, sont deux arbres dénudés, l'un plus grand, l'autre plus petit, ce qui a fait disparaître en grande partie les figures originales; cependant l'aile de l'ange est encore clairement apparente dans le haut, à droite; le contour de sa jambe et de son pied gauche se voient encore à la suite de la jambe de derrière de l'âne la plus rapprochée du trait de bordure; le bâton qu'il porte est resté sur et derrière la croupe de l'âne; le contour du genou gauche et du pied de Tobie se découvre sur la terrain en avant de saint Joseph. Rembrandt, en laissant subsister dans tout le bas de la droite la partie inférieure de quelques grandes plantes, les a complètement changées dans le haut. La rivière, qui ne formait qu'une bande dans le fond, à gauche, a été agrandie; elle fait sur la devant une pointe dans les terres. Le monticule que l'on voyait vers la droite a été changé: tout le devant est dépouillé, on n'y voit plus que quelques arbres vers la droite. Sur le grand bouquet d'arbres on remarque plusieurs places blanches. Sur le dernier de ce groupe, vers la gauche, dont le sommet est dénudé, on n'aperçoit que deux rameaux : l'un à gauche, ayant quelques branches, l'autre n'en ayant pas. Ces deux rameaux ne sont pas croisés par une branche horizontale partant du premier arbre dénudé, et se bifurquant en deux branches à son extrémité. Dans plusieurs endroits, on voit les marques de la pierre ponce dont Rembrandt s'est servi pour effacer ce qu'il ne voulait pas conserver. Cet état, qui est sur vélin, et que Wilson qui le possédait annonçait être unique, a passé dans la collection du duc de Buccleugh. Le British Museum en possède une seconde épreuve sur vélin, mais moins belle.

Verstolk, 784 *fr.* 50.

TROISIÈME ÉTAT. On voit la branche horizontale dont nous venons de parler tout à l'heure. Toute la partie droite de l'estampe est ombrée par une retouche à la pierre ponce dans le goût du lavis; elle est d'une teinte uniforme. Près des jambes de derrière de l'âne il n'y a que quelques traits. Dans le coin du bas, à droite, on ne voit que trois tailles perpendiculaires, et le long du bord, du même côté, on ne trouve que des travaux légers.

Verstolk, 250 *fr.* 60 *c.*; *Arosarena*, 165 *fr.*; *Harrach*, 68 *fr.*; *Didot*, 250 *fr.*; *Schloesser*, 1,000 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. Il y a de larges coups de lumière sur le vêtement de la Sainte Vierge, notamment sur l'épaule et sur le genou. Les figures de la Vierge et de saint Joseph sont éclaircies. Il y a également de larges coups de lumière sur la terrasse, au-dessous du groupe. Dans la partie qui descend, à gauche, et sur plusieurs parties des plantes, on voit aussi des coups de lumière sur le monticule qui est au second plan, près du bouquet d'arbres et dans la direction de la rivière. Sous les jambes de derrière de l'âne et en arrière, l'ombre portée a été notablement augmentée et même plus que doublée. Dans le coin du bas, à droite, les trois traits perpendiculaires dont nous avons parlé sont croisés par une série de tailles horizontales; le long du bord, à 28 millimètres du bas de la planche, on trouve une série de huit tailles obliques assez noires, et, un peu plus haut, une autre série de tailles assez vigoureuses tirées de droite à

---

[1]. Cette découverte a été faite, il y a environ quinze ans, par M. Engelbert, d'Amsterdam. (Renseignement communiqué par M. Seymour Haden.)

gauche. Le ciel, dans le milieu, est couvert de corrosions produites par du vert-de-gris qui avait envahi la planche dans cette partie.

Kalle, 359 *fr.* 50 *c.*

Cinquième état. La partie corrodée dans le ciel a été enlevée par le brunissoir ; les taches et les égratignures entre les branches dépouillées, sur la gauche, et celles également dans les crevasses, près du haut, ont disparu. Les meilleures épreuves sont celles où ce travail n'a été fait qu'imparfaitement. La planche est maintenant très usée.

Une épreuve, encore postérieure, montre un travail grossier sur les arbres, à gauche, et les lumières sont encore augmentées. Peut-être les changements du quatrième état ne sont-ils pas l'œuvre de Rembrandt, la corrosion par le vert-de-gris indiquant assez que la planche a dû être longtemps mise de côté.

Nous mentionnerons à la fin qu'il existe au Musée d'Amsterdam une épreuve du troisième état où l'on aperçoit dans le lointain trois tours au lieu de deux. Il faut que ce ne soit là qu'un accident de la planche, puisque cette troisième tour n'apparaît pas dans le quatrième état. On l'y verrait certainement si elle avait été réellement introduite par le graveur.

L'estampe de Seghers, à part quelques modifications dans les arbres et dans le paysage, nous paraît une copie en contre-partie du tableau d'Elzheimer ou de l'estampe de Goudt (Utrecht, 1613).



62. *Le Repos en Égypte* (*effet de nuit*).

Au milieu du devant, la Vierge est assise à terre, ayant l'Enfant Jésus sur les genoux ; elle porte la main droite au chapeau qui lui couvre la tête. Derrière elle, saint Joseph assis sur une butte, appuyé sur le coude droit; une lanterne est attachée à un arbre; l'âne est à droite. *Date présumée :* 1647.

Hauteur, 0,092; largeur, 0,061.

BARTSCH, 57. — CLAUSSIN, 61. — WILSON, 62. — CH. BLANC, 30. — MIDDLETON, 221.

Nous connaissons trois états de cette pièce.

Premier état. L'âne n'est pas encore gravé. Le bonnet et la poitrine de saint Joseph sont ombrés avec de fines tailles diagonales tirées de gauche à droite. M. Ch. Blanc dit que l'arbre est blanc. British Museum.

Robert Dumesnil, 280 *fr.* 50 *c.*; *Verstolk*, 168 *fr.*

Deuxième état. Le bonnet et la poitrine de saint Joseph sont ombrés d'une seconde taille, mais toujours avant l'âne. M. Ch. Blanc dit que l'arbre est teinté. Amsterdam, Cambridge.

Robert Dumesnil, 102 *fr.*; *Verstolk*, 52 *fr.* 50 *c.*

Troisième état. L'âne est gravé. Cabinet des estampes de Paris.

Didot, 42 *fr.*

M. Prestel décrit un état avec la tête de l'âne, mais avant les retouches aux arbres à droite de la lanterne.

Kalle, 100 *fr.*; *Liphart*, 125 *fr.*; *Schloesser*, 137 *fr.* 50 *c.*

On connaît une copie du sens contraire et d'après le troisième état, par *Novelli*, et portant le n° 16. La poitrine de saint Joseph est toute blanche.

63. *Le Repos en Égypte* (dit *au trait*).

Ce morceau est gravé au trait. Au milieu, saint Joseph et la Sainte Vierge sont assis. Saint Joseph tient un fruit de la main gauche et un couteau de la droite. La Vierge, qui a l'Enfant Jésus sur ses genoux, lève le linge qui le couvre. Tout au bas de la gauche : *Rembrandt f.* 1645.

Hauteur, 0,131; largeur, 0,115.

BARTSCH, 58. — CLAUSSIN, 62. — WILSON, 63. — CH. BLANC, 31. — MIDDLETON, 218.

Robert-Dumesnil, 38 *fr.* 20 *c.*; *Arosarena*, 60 *fr.*; *Harrach*, 72 *fr.*; *Kalle*, 100 *fr.*; *Didot*, 90 *fr.*; *Liphart*, 93 *fr.* 75 *c.*; *Schloesser*, 126 *fr.* 25 *c.*

Il y a de cette estampe une copie du même sens par *M. Flameng*, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

Un autre *Repos en Égypte* figure dans les anciens catalogues; mais cette pièce a été justement rejetée par M. Ch. Blanc, qui en a fait graver un fac similé pour lever tous les doutes. Claussin avait fait ses réserves sur cette pièce, ne la trouvant pas gravée dans le goût de Rembrandt. Il ne l'avait admise que parce qu'elle avait fait partie du cabinet Six, ensuite de celui d'Houbraken. Il en existait aussi une épreuve dans la collection de Jean Barnard; une autre est au Musée d'Amsterdam.

64. *La Vierge et l'Enfant Jésus sur les nuages.*

Elle a un genou plié, et tient son divin Fils sur l'autre. Ses bras sont élevés vers le ciel et ses mains croisées. Vers le bas de sa jambe pliée, on aperçoit une tête renversée qui n'a aucun rapport avec le sujet. Il est probable qu'elle s'y trouvait antérieurement et que Rembrandt ne songea pas à l'effacer. Entre cette tête et le bas de la planche, dans les nuages : *Rembrandt f.* 1641.

Hauteur, 0,169; largeur, 0,106.

BARTSCH, 61. — CLAUSSIN, 65. — WILSON, 65. — CH. BLANC, 32. — MIDDLETON, 211.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75 *c.*; *Verstolk*, 21 *fr.*; *Kalle*, 20 *fr.*; *Liphart*, 62 *fr.* 50 *c.*

M. Guichardot, dans le catalogue Van den Zande, décrit un état où l'on remarque sur les nuages l'ab-





sence de quelques hachures diagonales tirées de gauche à droite sur le ciel. Cet état est douteux, attendu que ces hachures ont disparu par l'effet du tirage dans les dernières épreuves du second état.

Didot, 145 *fr.*

Le catalogue Burgy en mentionne deux états : *nº* 539. *La Vierge avec l'Enfant Jésus sur les nues. nº* 540. *La même avec un autre visage. Extraordinairement rare et singulier.* M. Middleton déclare n'avoir pu rien découvrir à cet égard.

Il existe une copie dans le même sens, sans nom, mais exécutée par *W. J. Smith.* On la reconnaît à la régularité du travail croisé dans l'ombre.



65. *La Sainte Famille* (dite *la Vierge au linge*).

Dans le fond, sur la gauche, d'où vient le jour, saint Joseph est assis, lisant un livre. A droite, la Vierge, assise sur un degré, donne le sein à l'Enfant Jésus; près d'elle, une corbeille contenant du linge. Au bas du degré, à droite : Rt. ou *RH. Date présumée :* 1632.

Hauteur, 0,096; largeur, 0,072.

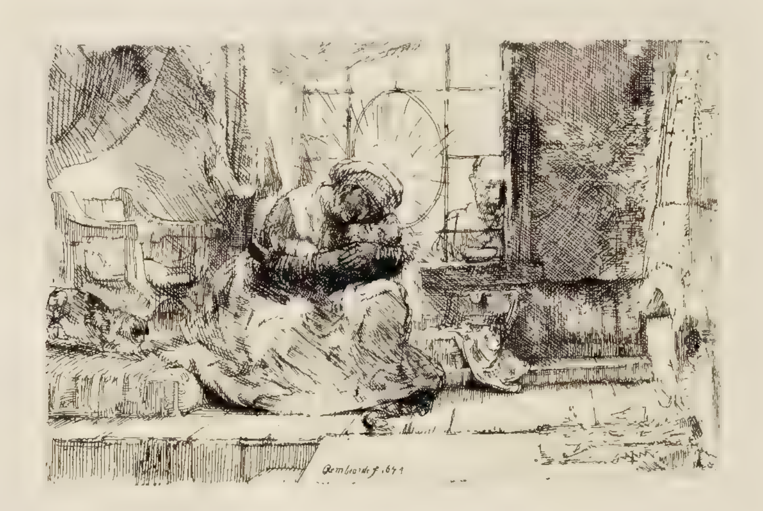
BARTSCH, 62. — CLAUSSIN, 66. — WILSON, 66. — CH. BLANC, 33. — MIDDLETON, 182.

M. Ch. Blanc a décrit deux états : Premier, avec une arcade ouverte dans le fond; deuxième, avec le fond couvert de tailles. M. Middleton est d'un avis contraire. L'arcade ombrée ou l'arcade blanche lui paraît seulement provenir d'une différence dans le tirage. Il semble que primitivement une arcade ombrée avait été placée, et qu'elle a pu disparaître ensuite. On peut voir cette arcade dans les meilleures épreuves seulement.

Liphart, 73 *fr.*; *Didot*, 2ᵉ *état*, 40 *fr.*; *Knowles*, *id.*, 36 *fr.* 75 *c.*

Cette estampe, qui a paru douteuse, a été attribuée aussi à Bol. Ce n'est qu'après un sérieux examen que M. Middleton s'est décidé à la maintenir dans l'œuvre de Rembrandt.

Il cite une copie en sens contraire. Au coin du degré sur lequel la Vierge est assise on lit : *Rt*, et, plus délicatement gravé : *D-n*, 1873 (*sic*, apparemment pour 1773). Cette signature est celle de *Denon*.



66. *Autre Sainte Famille* (dite *la Vierge au Chat*).

Elle paraît endormie, ainsi que l'Enfant Jésus qu'elle tient dans ses bras ; sous ses pieds, un serpent qu'elle écrase. Saint Joseph les regarde à travers une fenêtre qui est dans le fond, en face. Au milieu du bas : *Rembrandt f.* 1654.

Hauteur, 0,095 ; largeur, 0,144.

BARTSCH, 63. — CLAUSSIN, 67. — WILSON, 67. — CH. BLANC, 34. — MIDDLETON, 241.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Cité dans le catalogue Denon. Quelques places sur la droite ne sont pas ombrées. Cela peut provenir d'un manque de l'eau-forte. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Kalle, 47 *fr.* 50 *c.*; *Liphart*, 43 *fr.* 75 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Ces places ont été couvertes de travaux.

Didot, sans désignation d'état, 20 *fr.*

67. *Jésus au milieu des Docteurs.*

Assis à gauche, sur un petit banc, il parle à un des docteurs vu par le dos et qui est assis sur le même banc. Vers la droite, trois autres, dont l'un est debout ; plusieurs sont dans une espèce de loge placée au bord de l'estampe, du même côté. Dans le haut, un peu vers la gauche : *Rembrandt f.* 1654. Sujet traité en esquisse.





Hauteur, 0,095; largeur, 0,144.

BARTSCH, 64. — CLAUSSIN, 68. — WILSON, 68. — CH. BLANC, 35. — MIDDLETON, 245.

Les premières épreuves ont quelques barbes sur quelques parties ombrées; on voit quelques taches d'eau-forte sous les pieds du jeune Jésus; les meilleures sont sur papier de Chine. Le fond est sale.
Kalle, 18 *fr.* 75 *c.; Liphart*, 1re *épreuve*, 162 *fr.* 50 *c.; Didot*, 40 *fr.; Schloesser*, 1re *épreuve papier du Japon*, 187 *fr.* 50 *c.*

Deux copies, toutes deux en contre-partie : l'une par *Novelli*, l'autre par *Denon*. M. Middleton signale une copie moderne si parfaitement imitée que l'œil exercé d'un connaisseur n'y peut découvrir aucun changement.

68. *Jésus-Christ disputant avec les Docteurs de la loi.*

Il est debout, dans le milieu, adressant la parole à trois docteurs assis à droite. A gauche, des scribes et plusieurs autres personnages l'écoutent. Au bas de la gauche : *Rembrandt f.* 1652. Sujet traité en esquisse.

Hauteur, 0,126: largeur, 0,214.

BARTSCH, 65. — CLAUSSIN, 69. — WILSON, 69. — CH. BLANC, 36. — MIDDLETON, 231.

Nous connaissons trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. On voit des barbes au bonnet élevé de l'homme qui est derrière Jésus, sur les cheveux du Sauveur et dans d'autres parties. Ces barbes ont rapidement disparu. On n'aperçoit pas encore les taches qui, dans l'état suivant, existent dans le haut, vers le bord de la planche, et au côté droit.
Harrach, 102 *fr.; Galichon*, 260 *fr.; Kalle*, 81 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 151 *fr.; Didot*, 100 *fr.; Knowles*, 187 *fr.* 50 *c.; Schloesser*, 126 *fr.* 25 *c.*

Deuxième état. Avec les taches dont nous venons de parler, qui paraissent être l'effet d'un accident. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum, Cambridge.

Troisième état. L'estampe a été retravaillée en manière noire. Cet état est rare, mais la retouche n'est pas de la main de Rembrandt. Peut-être est-elle du capitaine *Baillie*.

69. *Jésus au milieu des Docteurs de la loi.*

A droite, Jésus est debout sur deux marches rondes ; il adresse la parole à trois docteurs. Dans le fond, à gauche, trois scribes assis autour d'une table sur laquelle est un grand livre. Au bas, dans un espace libre : *Rt.* ou *RH.* 1630.

Hauteur, 0,110 ; largeur, 0,081.

BARTSCH, 66. — CLAUSSIN, 70. — WILSON, 70. — CH. BLANC, 37. — MIDDLETON, 177.

Nous décrirons pour la première fois quatre états de cette estampe.

Premier état. De la plus grande rareté. On ne voit qu'un scribe à table, dans le fond à gauche. Les deux figures assises tout à fait à gauche et adossées au bord de la planche sont claires. Les marches circulaires sont seulement contournées. La planche a l'inscription et les dimensions rapportées ci-dessus. British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 347 *fr.*; *Verstolk*, 115 *fr.* 50 *c.*

Deuxième état. Les deux figures placées à la gauche, au bord de la planche, sont ombrées de tailles. Le dessous des marches a été accusé par des lignes parallèles à leur longueur. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 84 *fr.*; *Didot*, 430 *fr.*

Troisième état. La planche est diminuée sur la hauteur et la largeur, 90-68. Les deux figures auprès du bord gauche ont été coupées, mais deux autres ont été introduites près de la table. Un des docteurs à gauche est assis sur un siège ou sur un terrain d'une forme indéterminée.

Quatrième état. Non décrit. Le terrain dont nous venons de parler a été changé; on voit à gauche une pierre carrée contre laquelle est placée une autre plus élevée sur laquelle le docteur est assis. Ces deux pierres ou espèce de siège sont croisées de tailles et de contre-tailles. La pierre la plus élevée est arrêtée sous le docteur par un trait régulier. Entre ses jambes et ce trait on voit un espace triangulaire qui, bien qu'ombré de tailles et de contre-tailles, paraît clair. Au-dessous de cette pierre se trouve un terrain plat, ombré de tailles et de contre-tailles, qui sépare la pierre des marches. On voit des contre-tailles obliques sur la cuisse et la jambe droite du docteur, et le dessous de son vêtement est d'un noir uniforme; il n'y a qu'un seul pli sous ses jambes. Le dessous de l'escalier placé à droite, qui était irrégulier, a été contourné par des contre-tailles qui en rendent la forme régulière. Tout le haut à droite, contre le passage voûté, est ombré par des contre-tailles obliques et régulières qui n'existaient pas dans l'état précédent. Cabinet des estampes de Paris.

Ces retouches ne sont certainement pas de Rembrandt.

On connaît une copie du troisième état, par *Novelli*, avec le *n°* 15. On y voit des tailles diagonales sur le dos de l'Enfant Jésus et sur les docteurs derrière lui. Elle est en contre-partie.

70. *Jésus ramené du Temple.*

Pièce improprement appelée *Retour d'Égypte*.

Saint Joseph, la Vierge et Jésus, qui paraît avoir quinze ans, se dirigent vers la droite. Un petit chien court devant eux. Dans le fond, un paysage montagneux. Au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1654.







Hauteur, 0,095; largeur, 0,144.

BARTSCH, 60. — CLAUSSIN, 64. — WILSON, 64. — CH. BLANC, 38. — MIDDLETON, 244.

Les premières épreuves sont tirées de la planche non ébarbée. On en rencontre également sur papier du Japon.

Robert-Dumesnil, avec copie, 35 *fr.* 50 *c.; Verstolk, papier de Chine,* 92 *fr.* 40 *c.; Arosarena,* 115 *fr.; Galichon,* 505 *fr.; Kalle,* 225 *fr.; Liphart,* 187 *fr.* 50 *c.; Didot,* 605 *fr.; Schloesser,* 325 *fr.*

On trouve aussi de très belles contre-épreuves de la même pièce.

On connaît deux copies : 1° du même sens ; on lit dans le bas, à droite : *Rembrandt*, 1654 ; elle est par *Denon*, et on la distingue à une ombre soignée qui représente les barbes dans l'original ; — 2° en contre-partie, mais plus petite, par *Burnet*.

Gersaint, en décrivant l'estampe originale comme une *Fuite en Égypte,* avait ajouté : « Suivant l'Évangile, Notre-Seigneur n'était encore qu'enfant, et presque toujours il y est représenté étant encore au maillot. Ici, Rembrandt en fait un grand jeune homme, qui paraît au moins de quinze ans, ce qui est tout à fait contraire à l'histoire. » Helle et Glomy, frappés de cette observation, qualifièrent cette pièce, dans une note de leur catalogue, de *Retour d'Égypte*, et affirmèrent qu'ainsi Rembrandt n'avait pas failli en représentant Jésus-Christ dans un âge un peu avancé. C'était une nouvelle erreur, puisque le retour d'Égypte eut lieu peu après la mort d'Hérode, arrivée un an après la naissance de Notre-Seigneur. Wilson a donc eu raison de changer la dénomination de cette pièce, et Rembrandt s'est parfaitement conformé au récit évangélique en représentant Jésus déjà un peu grand, car, lorsqu'il fut ramené du Temple, il avait douze ans.

71. *Jésus-Christ prêchant*, ou *la Petite Tombe*.

Notre Seigneur est debout sur une espèce de perron, parlant au peuple, les mains

élevées et dirigées vers la droite. A ses pieds, à droite, est une femme assise; à gauche, on voit un homme assis. Sur le devant, à gauche, est un personnage coiffé d'un turban et enveloppé d'un manteau. Près d'une femme, un enfant couché sur le ventre, ayant une toupie à côté de lui. *Date présumée :* 1652.

On a recherché d'où venait cette désignation de *la Petite Tombe.* Les uns ont cru que cette pièce était appelée ainsi parce que la pierre sur laquelle Jésus-Christ est debout ressemble à celle d'un tombeau. Les autres ont dit que ce nom venait d'un certain *La Tombe*, ami de Rembrandt, auquel la planche avait appartenu. Cette pièce avait été nommée d'abord *la Petite La Tombe,* et, par corruption, *la Petite Tombe.* Ce point n'est pas encore éclairci, mais il n'a pas beaucoup d'importance.

Hauteur, 0,156; largeur, 0,207.

BARTSCH, 67. — CLAUSSIN, 71. — WILSON, 71. — CH. BLANC, 39. — MIDDLETON, 229.

Dans les premières épreuves, l'homme coiffé d'un turban a le bras fort poussé au noir; elles sont couvertes de barbes. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge, Oxford.

Verstolk, 189 *fr.; Arosarena,* 305 *fr.; Harrach,* 405 *fr.; Galichon,* 1,100 *fr.; Kalle,* 787 *fr.* 50 *c.; Liphart,* 750 *fr.; Didot,* 399 *fr.; Knowles,* 612 *fr.* 50 *c.; Schloesser,* 625 *fr.*

Les anciens catalogues décrivaient trois états (voir Bartsch, Claussin et Wilson).

Le premier serait avant la toupie. L'homme qui porte la main à sa bouche n'aurait que deux boutons mal exprimés au haut de son habit. Cette estampe, qui faisait partie du Cabinet du roi à Paris, venait du peintre Peters.

M. Rossi, amateur distingué, qui a possédé une intéressante collection d'estampes, découvrit, en 1846, que ce prétendu premier état n'était qu'une falsification du peintre que nous venons de nommer. D'après les doutes qu'il avait exprimés, la pièce fut retirée de son cadre. Alors on vit que la toupie et la corde avaient été grattées; il y avait eu une autre falsification à l'égard des boutons, dont on avait fait disparaître trois sur cinq. Comme l'épreuve n'était pas très vigoureuse, le peintre Peters avait remonté à l'encre de Chine certaines parties qui dans les autres épreuves sont fort poussées au noir. Un autre état a également été décrit par les écrivains cités plus haut; mais aujourd'hui tous les amateurs paraissent d'accord pour reconnaître que ce troisième état, où, disait-on, la manche de l'homme debout sur le devant avait été éclaircie, ne provenait que d'une planche plus ou moins usée. Les barbes se seraient d'abord affaiblies, et auraient ensuite disparu par l'effet du tirage. Toutefois ce point ne nous paraît pas suffisamment constaté, car il y a des épreuves avec la manche éclaircie qui sont assez belles pour permettre de croire que ces barbes n'ont peut-être pas disparu par l'effet du tirage.

M. Robert-Dumesnil a décrit dans son catalogue une épreuve où les travaux ne sont pas ébarbés; ni les mains du Christ, ni la tête de l'homme au turban décoré d'une aigrette, qu'on aperçoit dans le haut, à gauche, ne sont distinctes. Cette différence nous a paru provenir de la planche mal essuyée.

Vendue 240 *fr.; Verstolk, la même épreuve,* 189 *fr.*

La planche est plus tard tombée dans les mains de Pierre Norblin, qui l'a grossièrement retouchée. A sa mort, arrivée en 1830, le cuivre a été vendu à M. Colnaghi, de Londres; on en a tiré très peu d'épreuves. On pourrait presque prendre cette estampe pour une copie.

Nous avons vu au British Museum une épreuve où, à la place de la tête du Juif coiffé d'un turban, sur le devant, à gauche, on a trouvé moyen d'adapter une autre tête d'homme, couverte d'un grand bonnet qui va toucher la tête nue d'un homme dans le fond. Cette tête est celle que l'on remarque dans les musiciens ambulants (C. 123). A la place des deux pieds que l'on voit dans le



coin du bas, à droite, on aperçoit un chien peu ombré; c'est le même qui figure dans le n° 123 dont nous venons de parler, seulement il est en sens contraire. L'auteur de cette supercherie a procédé ainsi : il a couvert avec du papier fin les parties de la planche où il voulait faire cette substitution; celle-ci tirée, il a recouvert l'autre planche, en ne laissant visible que la tête qu'il voulait imprimer; mais nous ne pouvons dire précisément comment on a procédé pour le chien qui est en sens opposé.

Il paraît qu'il y a à Cambridge une épreuve dans laquelle la tête de l'homme portant la main à son bonnet (B. 259) a été imprimée sur l'espèce de perron où se trouve Notre-Seigneur. Nous ne savons à qui attribuer ces supercheries.

On connaît deux copies : 1° du sens opposé, sèche et peu trompeuse; elle a été attribuée à *Dietrich*, mais en réalité elle est de *James Bretherton;* — 2° du sens opposé, et très médiocre, par *Novelli*, qui a employé un travail croisé pour obtenir l'effet du noir sur sa manche : cette ombre, dans l'original, est obtenue par de simples tailles à la pointe sèche dans la direction de la largeur de la manche.

72. *La Samaritaine.*

Jésus-Christ est assis derrière le puits, à gauche. La Samaritaine est debout vis-à-vis du Sauveur, appuyée sur le seau qui est au bord du puits. Dans le fond, à droite, un paysage montagneux; on y voit plusieurs figures dans le lointain. Sur une pierre au-dessus du puits : *Rembrandt f.* 1658.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,160.

BARTSCH, 70. — CLAUSSIN, 74. — WILSON, 74. — CH. BLANC, 45. — MIDDLETON, 253.

Il y a trois états de cette estampe.

Premier état. De la plus grande rareté. Au-dessus du cintre, l'estampe a une marge de 81 mill. Vers la main que Jésus-Christ a posée sur son genou il y a une grande partie noire, ainsi qu'aux endroits qui sont autour de sa tête. Sans nom ni année. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 178 *fr.* 50 *c.*

Deuxième état. La planche a été diminuée, l'espace clair qui était au-dessus ayant été coupé. Également sans nom ni année. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge, Oxford.

Robert-Dumesnil, 161 *fr.*; *Verstolk*, 79 *fr.* 80 *c.*

Troisième état. L'ombre portée de la femme sur la muraille au-dessus du puits a été enlevée au brunissoir, ainsi que la fenêtre plus haut. Des tailles croisées, tirées de droite à gauche, ombrent le haut du feuillage jusqu'à la gauche du puits, dont tout le devant a été modifié et dont la margelle est partagée en deux pierres; les cheveux de la femme ont été allongés sur la droite, ils couvrent son épaule et son bras droit; on voit quelques tailles perpendiculaires au-dessus de la tête du Christ. On lit sur une pierre au-dessus du puits : *Rembrandt f.* 1658.

Liphart, 225 *fr.*; *Didot*, 451 *fr.*

M. Middleton, ayant remarqué que dans ce troisième état le Christ a une expression différente de celle qu'il avait dans le premier, pense que ce changement a été exécuté par une main étrangère, de même que les autres modifications qui ont été mentionneés et qui n'ont pas amélioré la planche. Il présume qu'à cette époque elle n'était plus entre les mains de Rembrandt. Toutefois je me permettrai de faire remarquer que, s'il en était ainsi, il est peu probable que l'on eût ajouté : *Rembrandt f.* 1658. Les changements par une main étrangère peuvent se comprendre, mais non l'inscription et la date si elles n'émanent pas de Rembrandt. D'ailleurs, l'effet des barbes est suffisant pour attester le travail du maître.

Copie en contre-partie par *C. Campion.*

73. *La Samaritaine* (dite *aux Ruines*).

Sur le devant, deux morceaux de charpente supportent une poulie d'où pendent une chaîne de fer et un seau. De l'autre côté du puits, vers la gauche, Jésus-Christ, la main droite élevée, parle à la Samaritaine. Dans le lointain, à droite, Samarie; un peu plus au devant, quelques disciples. Au haut, du même côté : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,119; largeur, 0,104. La planche est un peu plus large dans le bas.

BARTSCH, 71. — CLAUSSIN, 75. — WILSON, 75. — CH. BLANC, 46. — MIDDLETON, 195.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Deux tailles très délicates, se rencontrant sur la droite et divergeant ensuite vers la gauche, sont tirées à travers le haut de la planche. Le long du bas on voit une pareille ligne passant au travers du feuillage dans le fond. Des tailles verticales très délicates paraissent au-dessus de la petite fenêtre, dans le haut; le bord inférieur du seau le plus éloigné de la main de la femme n'est pas ombré. L'ombre au-dessus du pied du Christ, au lieu d'être plus claire, comme le dit Claussin, est couverte au contraire de travaux très fins. Plus tard, tous ces travaux fins ont disparu par l'effet du tirage; l'ombre au-dessus du pied du Christ est devenue claire. Les deux lignes parallèles du haut ne se distinguent plus. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 44 *fr.* 60 *c.; Verstolk*, 23 *fr.* 10 *c.; Galichon*, 285 *fr.; Kalle*, 136 *fr.; Liphart*, 62 *fr.* 80 *c.; Schloesser*, 50 *fr., épreuve un peu rognée à droite et à gauche.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le bord supérieur du puits, à droite, resté blanc, ainsi que le bas du seau, ont été ombrés. On voit un trait de burin échappé traversant de gauche à droite le milieu du premier plan. Des épreuves postérieures ont des marques de retouche.

Didot, 30 *fr.*

On connaît cinq copies : 1° du même sens; le ciel est couvert de nuages grossièrement exécutés; on lit le nom de *Rembrandt* sur le terrain au-dessous de la muraille; — 2° dans le même sens, ressemblant à une planche retouchée; les ombres sont lourdes, particulièrement sur la figure du Christ; la Samaritaine paraît sourire; de nombreuses tailles, finement intercalées, ombrent le bord extérieur de la muraille, près le genou du Christ; elle est due probablement à *Bretherton;* — 3° du même sens; on voit, au haut de la droite, le nom de *Rembrandt* gravé faiblement et d'une façon tremblée; — 4° du même sens, mais sans aucun nom; — 5° en contre-partie; au-dessous de la Samaritaine, on lit : *Rembrandt*, et au-dessus : *Carlo Nicolo Cochin.*

On sait que M. Seymour Haden regarde cette planche comme étant l'œuvre de Gérard Dow et non de Rembrandt. Il nous est impossible de formuler une opinion sur une pareille attribution. M. Middleton, d'ailleurs, ne paraît pas la regarder comme sérieuse, puisqu'il n'en parle pas.

74. *La Décollation de saint Jean-Baptiste.*

L'exécuteur est à gauche, élevant de ses deux mains le sabre dont il va trancher la tête du saint, qui est à genoux, les mains jointes, tourné vers la droite. A côté de lui, à terre, est la petite croix avec la banderole. Dans le fond on distingue, en avant des spectateurs, Hérode et la fille d'Hérodiade; un Maure tient un plat pour recevoir la tête du saint. Au bas, à gauche : *Rembrandt f.* 1640.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,104.

BARTSCH, 92. — CLAUSSIN, 96. — WILSON, 97. — CH. BLANC, 40. — MIDDLETON, 209.







Il y a deux états de cette pièce.

Premier état. L'estampe a été exécutée très délicatement; la morsure de la planche ayant été insuffisante, elle est très faiblement imprimée. Dans ce premier état, les piques ou les lances portées par les soldats, dans le fond, à gauche, ne se peuvent pas toujours distinguer; seulement, dans les bonnes épreuves, les vêtements du bourreau et de saint Jean ont leurs contours bien pleins. M. Middleton déclare n'avoir vu que deux ou trois belles épreuves de cet état; l'une d'elles, qui a figuré à l'exposition de Burlington-Club, fait partie de notre collection.

Liphart, 175 *fr*.

Deuxième état. Les lances ou piques portées par des soldats sont retravaillées et se détachent fortement. Le contour des vêtements du saint et du bourreau est marqué plus fortement; les ombres, notamment celle portée par le pied droit du bourreau, ont été reprises. Vraisemblablement cette retouche n'est pas de la main de Rembrandt. Amsterdam, British Museum.

Didot, 20 *fr*.

On connaît une copie en contre-partie par *Deuchar*. Deux lances dans le fond sont très clairement accusées. Dans le coin du bas, à droite, on lit: *Rembrandt*, mais la date est omise.

Au British Museum, on voit une esquisse représentant la décapitation de trois criminels. Sur la gauche, un groupe rappelle celui de saint Jean et du bourreau. M. Seymour Haden a exposé, en 1877, le dessin du saint Jean-Baptiste par Rembrandt. Ce dessin surpasse de beaucoup l'estampe.

75. *Le Bon Samaritain.*

Sur le devant, un page tient par la bride un cheval de dessus lequel un valet d'hôtellerie vient d'enlever le blessé. A la gauche, devant le perron, le Samaritain donne deux deniers à l'hôte. A une fenêtre, on voit un homme coiffé d'un bonnet orné d'une plume. Sur la droite, vers le fond, une femme tire de l'eau d'un puits; vers le milieu du devant, un chien. Dans la marge inférieure de l'estampe : *Rembrandt· inventor· et· fecit·* 1633.

Hauteur, 0,243; largeur, 0,200.

Bartsch, 90. — Claussin, 94. — Wilson, 95. — Ch. Blanc, 41. — Middleton, 185.

Nous ferons connaître cinq états de cette estampe.

Premier état. La queue du cheval est blanche, et le mur que l'on voit au-dessus de cet animal est clair. Il y a une place moins encrée, à gauche, sur le dos de l'enfant qui tient le cheval; sa culotte également est moins travaillée. Au haut de la tête du vieillard qui parle au *Bon Samaritain* on voit une petite partie blanche, en forme de mèche de cheveux, qui n'est pas profilée; le contour de la barbe, à gauche, n'est pas profilé non plus. Nous avons constaté ces remarques sur deux épreuves, ce qui nous porte à croire qu'il n'y a pas là un manque d'impression. Quant à un manque de travail sur les branches supérieures au-dessus de la maison, constaté sur une épreuve du British Museum, il n'y faut voir, selon M. Middleton, qu'un défaut d'impression. Cabinet des estampes de Paris.

Deuxième état. La queue du cheval et le mur sont toujours blancs. Le dos de l'enfant et sa culotte ont été repris et sont d'un ton noir uniforme. Le défaut de morsure au-dessus de la tête du vieillard est corrigé par un trait contournant une mèche de cheveux, et toutes celles-ci se suivent régulièrement sur la tête; la joue gauche est marquée par un double trait; la barbe, à gauche, est profilée par un petit trait en forme de crochet. Ces deux états ont l'essai de paysage et les traits échappés dans la marge, à droite. Nous avons constaté les dernières remarques sur une épreuve de la collection Malval.

Robert-Dumesnil, 429 *fr.; Verstolk*, 747 *fr.; Debois*, 1,800 *fr., avec le paysage dans la marge; la même estampe Thorel*, 2,100 *fr.; Arosarena*, 1,641 *fr.; Kalle*, 987 *fr.* 25 *c.; Didot*, 1,750 *fr., la marge coupée. Nous ne pouvons dire auquel des deux états ces pièces appartiennent.*

Troisième état. De la plus grande rareté. La queue du cheval est ombrée; le mur d'appui est resté clair comme dans les états précédents. Le foin est plus travaillé dans la mangeoire. Contrairement à ce

qui a été dit, la partie gravée n'a été ni augmentée ni diminuée, et l'essai de paysage est encore dans la marge, ce que nous avons constaté sur l'épreuve même de Verstolk. Amsterdam, British Museum. Une épreuve de cet état faisait partie du Cabinet Silvestre, vendu en 1811.

Verstolk, 283 *fr.*

Quatrième état. Très rare. Le mur derrière le cheval est ombré. La petite branche dont il a été parlé a été enlevée. Sans nom ni année, comme les précédentes. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

Verstolk, 107 *fr.*

Cinquième état. Avec l'inscription et l'année. M. Middleton ne pense pas que cette inscription soit de Rembrandt. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 39 *fr.; Liphart*, 237 *fr.* 50 *c.*

Le premier ou le deuxième état à la vente Amadé de Burgy, en 1753, *n'atteignit que* 37 *fr.* 80 *c., et le troisième état,* 18 *fr.* 90 *c.*

Dans le compte rendu de l'Exposition du Burlington-Club, nous avons donné notre avis sur les opinions, en partie contradictoires, de MM. Seymour Haden et Middleton. Nous persistons à croire que si l'on ne reconnaît pas complètement dans cette estampe le travail habituel du maître, on ne peut cependant l'attribuer ni à Bol ni à Rodermont, qui, surtout en 1633, auraient été incapables de produire rien de semblable, si même ils ont produit quelque œuvre qui puisse être mise en comparaison avec le *Bon Samaritain.*

On attribue l'originalité de cette composition à Jean Van de Velde. Cette gravure est signée : *J. v. Velde, F. de Wit excudit,* mais ne porte pas de date.

On connaît cinq copies : 1° du même sens, d'après le quatrième état, par *Salomon Savry;* — 2° en contre-partie, par *Errard* (la planche mesure : haut., 406 mill.; larg., 266; — 3° en sens contraire, aussi par *Errard;* elle porte pour inscription : *Rinbran inventor. C. Errard excudit. Cum Privel. Regis;* — 4° en contre-partie, par *Novelli;* on voit des tailles verticales régulières sur le mur, au-dessus du travail en bois du porche; — 5° par *Denon.*

76. *Le Retour de l'Enfant prodigue.*

Il vient implorer la miséricorde de son père en embrassant ses genoux ; celui-ci paraît vouloir le relever. Au milieu, la mère ouvre une fenêtre pour contempler cette scène ; par une porte ouverte, sur la droite, sortent deux domestiques, dont l'un est chargé de vêtements. Au bas des pieds du père : *Rembrandt f.* 1636.

Hauteur totale, 0,158 ; largeur, 0,137.

BARTSCH, 91. — CLAUSSIN, 95. — WILSON, 96. — CH. BLANC, 43. — MIDDLETON, 201.

Les premières épreuves sont tirées avec des barbes.

Robert-Dumesnil, 20 *fr.* 40 *c.; Verstolk*, 21 *fr.; Arosarena*, 20 *fr.; Harrach*, 80 *fr.; Galichon*, 100 *fr.; Kalle*, 171 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 312 *fr.* 50 *c.; Didot*, 115 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie; attribuée à *Salomon Savry;* sur la marche, au-dessous des pieds du père: *Rembrandt f.* 1636 (le dernier chiffre est retourné); ce n'est pas une contre-épreuve, autrement toute la signature eût été à rebours; — 2° très médiocre, sur une planche plus petite, en contre-partie.

77. *Jésus-Christ guérissant les malades.* (Pièce dite *de cent florins.*)

Notre-Seigneur, vu de face, est debout presque au milieu de l'estampe, un peu vers la gauche, le coude appuyé sur un pan de pierre et parlant au peuple. Sur le devant, au mi-



lieu du bas, est une femme malade, couchée par terre, implorant, avec d'autres malades, le secours de Jésus-Christ. L'un d'eux est sur une brouette; dans le fond, à droite, on voit arriver comme une caravane où l'on remarque un chameau. La scène se passe dans une espèce de caverne où le jour vient du haut, vers la droite.

Hauteur, 0,281; largeur, 0,396.

BARTSCH, 74. — CLAUSSIN, 78. — WILSON, 78. — CH. BLANC, 49. — MIDDLETON, 224.

Cinq états de cette estampe célèbre sont connus.

PREMIER ÉTAT. Avant les contre-tailles sur le cou de l'âne. Le tertre contre lequel un homme est assis, à droite, est plus clair; les quelques morceaux de bois qui sont à terre sont couverts de barbes; le terrain à gauche n'est ombré que de traits légers; les mains de l'homme à la canne sont noires. Le chien est couvert de barbes ainsi que l'enfant qui est près de lui; le jeune homme qui porte la main à son nez et la femme vue par le dos sont également couverts de barbes, ainsi que le grabat sur lequel la femme malade est couchée; le bras de l'homme que l'on voit à mi-corps, à gauche, se profile par des barbes. La toque de l'homme qui, dans le fond, à droite, est appuyé sur le chameau, a une largeur de 16 mill. La joue gauche de la femme vue de dos, agenouillée près de celle qui est couchée, a une longueur de 7 mill. au-dessous du nez.

On ne connaît que neuf épreuves de cet état. Une de celles-ci est ce qu'on appelle une maculature, c'est-à-dire une épreuve prise sur une feuille de papier ordinaire passée sur la planche, pendant l'opération du tirage, pour enlever l'encre; elle est au Musée d'Amsterdam. Les huit autres sont très belles, et toutes tirées sur papier de Chine. Deux se trouvent au British Museum : l'une léguée par M. Hans-Sloade et l'autre par M. Cracherode, avec une contre-épreuve sur papier de Chine, venant encore de cette dernière collection. La troisième est au Cabinet des estampes de Paris; elle est encadrée; elle n'a, comme les deux épreuves du British Museum, qu'un filet de marge. Elle provient de la collection du marquis de Beringhen. La quatrième est au Musée d'Amsterdam; elle a, au verso, cette inscription : *Vereering van myn speciaele vriend Rembrand legens de Pest van M. Antony* (*Don de mon respectable ami Rembrand, en échange de* la Peste *de Marc-Antoine*). En même temps, une inscription plus récente nous dit que cette note a été écrite par l'ami bien connu de Rembrandt, *Petersen Zoomer*. Si cette écriture est réellement celle de Zoomer, comme on ne place sa naissance qu'en l'année 1641, il faut que l'échange n'ait eu lieu que vers la fin de la vie de Rembrandt, et non à l'époque de la publication de la planche. La cinquième est à Vienne, dans la Bibliothèque impériale. Au verso de celle-ci, on a écrit au crayon rouge du temps de Rembrandt : *de 6 print op de plaat*, et plus bas : *f.* 48 *gulden*, c'est-à-dire *la sixième épreuve de la planche,* 48 *florins*.

Trois autres seulement sont chez des particuliers. La sixième dans la collection du duc de Buccleugh; elle provenait des sieurs Helle et Glomy; elle passa dans les mains de M. Major en 1750, et, après avoir appartenu à sir Samson Gidéon, elle devint la propriété de M. Pond. Elle porte, au verso, l'inscription suivante en anglais de la main de Jean Barnard: *Cette estampe, qui appartenait à M. Pond Painter, fut vendue dans la collection de ses estampes pour* 26 *livres* 15 *s.* 6 *d. à M. Hudson Painter, le* 25 *d'avril* 1766, *et était regardée alors comme la plus belle qui fût en Angleterre. J. B.*[1]. Elle porte aussi le monogramme de Lord Aylesford et celui de Edward Astley. Cette épreuve a été décrite par Wilson. La septième est dans la collection de M. R. S. Holford, Esq. Elle avait appartenu précédemment à Hibbert et à W. Esdaile. C'est une superbe épreuve qui, en 1877, a été exposée au Burlington-Club, de même que la suivante.

La huitième est la nôtre. Elle a une très grande marge, et, à cause de sa beauté et de sa belle

1. „ *This print, which belonged to Mr. Pond Painter, was sold in the collection of his Prints for* 26 *l.* 15 *s.* 6 *d., to Mr. Hudson Painter the* 25*th April* 1766, *an was then esteemed to be the finest in England. J. B.* "

conservation, elle ne le cède à aucune autre. Elle appartenait, dans l'origine, à Jean Petersen Zoomer, qui probablement la tenait de Rembrandt lui-même. Elle passa ensuite dans le cabinet de Zanetti, célèbre graveur, à Venise. Ce fut là que M. Denon en fit l'acquisition, ainsi que de l'œuvre de Rembrandt des héritiers de Zanetti. Après la mort de Denon, arrivée en 1825, M. Woodburn, marchand anglais, acquit pour 40,000 fr. cet œuvre de Rembrandt, que Zoomer, dans une note qui était en tête, déclare le plus beau connu, et formé par lui dans un laps de temps qui n'a pas duré moins de cinquante années. Des mains de Woodburn, cette épreuve devint la propriété de Wilson, ensuite de Verstolk, à la vente duquel elle fut adjugée à M. Smith, marchand anglais, pour le prix de 3,360 fr. Après le décès de M. Price, dans le cabinet duquel elle était entrée, elle fut acquise, en 1867, par M. Palmer, moyennant 29,500 fr., et rachetée par nous, en 1868, au mois de mai, pour le prix de 27,500 fr. C'est la seule qui, à notre sens, ait une généalogie bien établie depuis Rembrandt.

Deuxième état. Le cou de l'âne est couvert de tailles tirées obliquement de gauche à droite. La toque de l'homme appuyé sur le chameau est diminuée à gauche de 4 mill., on en voit les traces; la joue gauche de la femme agenouillée, vue de dos, est arrondie et diminuée de 2 mill. Les mains de l'homme qui tient la canne sont éclaircies, ainsi que les figures voisines qui dans le premier état étaient chargées de barbes. Le terrain est plus noir à gauche et à droite. Cet état est bien moins rare que le premier; on en rencontre de très belles épreuves dans les cabinets célèbres. Lorsqu'elles sont bien veloutées dans les ombres, et qu'elles ont conservé des barbes dans la partie gauche, elles sont peut-être préférables à celles du premier état. Pour bien apprécier tout l'effet de cette magnifique planche, il faut la posséder en premier état, et ensuite y joindre deux épreuves du deuxième état: l'une sur papier du Japon, l'autre sur papier blanc. Ces dernières ont quelquefois un éclat incomparable.

Robert-Dumesnil, 428 *fr.; Revil,* 1,302 *fr., sur papier du Japon, avec une grande marge; la même, Debois,* 2,800 *fr.; Verstolk, sur papier de Chine,* 1,197 *fr.; Arosarena,* 3,120 *fr.; Simon, sur papier du Japon,* 3,050 *fr.; Harrach,* 8,000 *fr.; Galichon,* 9,600 *fr.; Didot,* 8,550 *fr., sur papier du Japon; Kalle,* 2,500 *fr.; Wolff de Bonn, sur papier du Japon,* 7,720 *fr.; Schloesser, idem,* 5,000 *fr.; Malval,* 1,300 *fr., ordinaire; Chambry,* 1,205 *fr., médiocre.*

Dans le catalogue d'Amadé de Burgy, nous lisons au nº 403 : « Christ guérissant les malades, connu sous le nom de *Pièce de Cent florins. Extraordinairement rare et si excellente d'épreuve qu'on ne l'a jamais vu.* 151 fr. 20 c. », et au nº 404 : « La même estampe, *si magnifique d'impression que la précédente. Sur papier de la Chine, avec quelque changement.* 176 fr. 40 c. » Cette dernière était peut-être du premier état.

Au British Museum, se trouve une contre-épreuve du deuxième état sur papier de Chine.

Troisième état. Il est ainsi décrit dans le catalogue Claussin : « Le fond est retouché, de façon que l'on ne voit plus la voûte, au-dessus de la tête du Christ. Toutes les figures de la partie claire du sujet sont entièrement ébarbées. Quant à la partie ombrée, elle est d'un noir boueux, sans transparence. »

Robert-Dumesnil, 267 *fr.; Néville D. Goldsmid,* 591 *fr.*

M. Middleton conteste cet état. « Les dernières épreuves du deuxième état, dit-il, déclinent rapidement jusqu'à ce qu'elles arrivent à ce qui a été appelé le troisième état. J'ai pris des notes sur vingt-cinq épreuves ayant les tailles diagonales sur le cou de l'âne, et je crois que si on pouvait les réunir toutes ensemble, on observerait une dégradation régulière depuis les épreuves citées plus haut jusqu'à celle du British Museum, ayant auparavant appartenu à sir Thomas Lawrence, dans laquelle le fond manque entièrement de transparence, et dont la forme est rendue obscure. »

Si M. Middleton conteste cet état, il attaque bien davantage un prétendu quatrième état, décrit par M. Ch. Blanc, « où, dit-il, on voit en divers endroits des taches d'oxyde, notamment sur la main de l'homme le plus à gauche, qui s'appuie contre le mur, et sur celle du pharisien, au bonnet de mezetin, qui l'écoute. Cet état ne nous a jamais paru qu'une variante du troisième, si même celui-ci existe. »

Au sujet du troisième état, nous ne pouvons en ce moment formuler aucune opinion. Nous pensions l'avoir rencontré au Cabinet des estampes de Paris. La grande voûte qui se voyait plus au-dessus de la tête du Christ, la large ouverture par où se répand la lumière, réduite à un simple rond parfaitement accusé, nous avaient paru des signes évidents d'un état différent; mais des ren-

seignements pris auprès de MM. les conservateurs nous ont fait reconnaître que c'était une épreuve du deuxième état, falsifiée probablement par le peintre Peters.

QUATRIÈME ÉTAT. Retouché par le capitaine Baillie. Cette estampe est dure et noire, et, quoiqu'elle ne soit pas sans quelque mérite, elle ne donne qu'une bien faible idée de la planche originale. On la reconnaît ainsi : dans l'original, à environ 27 mill. au-dessus du juif au haut bonnet, qui est à droite du Sauveur, il y a trois fortes ombres; la plus haute n'est pas bien définie; dans la planche retouchée, il y a quatre ombres bien définies perçant vers la gauche. Dans l'original, les rayons partant de la tête du Sauveur couvrant un espace qui part de son bras droit levé et s'étendant jusqu'au niveau de la tête de l'homme au haut bonnet forment une masse à peine divisée, tandis que dans la retouche de Baillie, ces ombres sont divisées en quatre bandes ou groupes distincts. Les épreuves tirées par le capitaine sont, dit-on, au nombre de cent. On les rencontre très rarement.

CINQUIÈME ÉTAT. La planche a été coupée en quatre morceaux de différentes grandeurs : le premier contient la figure du Christ au milieu de quelques malades (haut., 277 mill.; larg., 191); le deuxième, le malade sur une brouette (haut., 191 mill.; larg., 122); le troisième, l'homme vu par le dos, tenant une canne derrière lui de ses deux mains croisées (haut., 142 mill.; larg., 77); le quatrième, sept spectateurs juifs représentés à mi-corps (haut., 54 mill.; larg., 75).

On rencontre des épreuves du premier morceau où le haut de la planche est cintré, le chien entièrement effacé, et le pied du malade couché en travers sur la brouette couvert de hachures. Ce pied se trouve tout au bord de la planche ainsi coupée.

La planche retouchée et les planches divisées : Verstolk, 103 fr.; Didot, papier du Japon, 480 fr.

Il existe une très belle copie par *M. Flameng*, d'après le deuxième état. On en connaît deux états : 1° épreuve d'essai, où l'on ne voit que le travail sur la droite; la figure du Sauveur n'est pas achevée (*Didot, papier du Japon, avant les noms des artistes, 180 fr.*); — 2° la planche est terminée (*Didot, 41 fr.*).

Outre la signature de M. Flameng, voici encore à quels signes on peut reconnaître cette copie :

Dans le haut du cintre qui est au-dessus de la tête du Christ, il y a une large partie très claire dans l'original; elle est presque entièrement éteinte dans la copie. Dans l'original, à la gauche de l'ouverture d'où vient le jour, il y a de nombreuses plantes, dont plusieurs pendent presque jusqu'à la barre que l'on voit au-dessous; dans la copie, il y en a à peine une indication dans le haut de l'ouverture; quelques plantes qui existent au-dessus de la barre, à droite, dans l'original, sont omises dans la copie. Tout le bas du rocher, à droite, est absolument différent; trois ou quatre traits perpendiculaires qui débordent sur le témoin du cuivre sont restés sur la même ligne dans la copie. Au bas, vers le coin à gauche, une pierre très irrégulière dans l'original a été régularisée et grossie dans la copie. La canne de l'homme qui a les mains derrière le dos n'est pas profilée à son extrémité dans la copie.

En ce qui concerne le mérite extraordinaire de l'estampe de Rembrandt, nous n'avons pas besoin de faire remarquer qu'il y règne une grande unité. Jésus-Christ est bien l'objet principal de la composition. A gauche, tout est en pleine lumière. Dans la foule qu'on y voit réunie, que de sentiments divers! Les uns sont déjà convaincus, d'autres viennent chercher une conviction qui leur manque encore, d'autres enfin ne se font remarquer que par une incrédulité railleuse. A droite, les groupes serrés sont dans l'ombre, mais assez distincts pour qu'on lise sur les visages le seul sentiment qui les anime : l'espoir de leur guérison et leur ferme croyance dans les miracles du Sauveur.

Lorsque Rembrandt grava cette planche, il était dans toute la force de son génie; il ne l'a pour ainsi dire pas retouchée. Après avoir tiré quelques épreuves, il s'aperçut qu'il n'avait pas encore tout l'effet désiré; il s'empressa de faire essuyer la planche, et quelques travaux ajoutés par lui en firent l'œuvre merveilleuse que l'on connaît.

Il est probable qu'un assez grand nombre d'épreuves ont alors été tirées par Rembrandt : on les rencontre presque dans toutes les belles collections. L'artiste dut s'arrêter lorsqu'il vit diminuer l'effet de sa planche. Il est à présumer que les épreuves faibles ou tout à fait usées que l'on rencontre quelquefois n'ont été imprimées que lorsque le cuivre n'a plus été en sa possession. Ceux

qui en étaient propriétaires alors ont peut-être fait exécuter la retouche du troisième état, qui vraisemblablement n'a pas répondu à leur désir, car les épreuves en sont très rares.

On ne sait pas bien d'où vient le nom de *Pièce de cent florins* donné à cette estampe. Quelques-uns ont prétendu qu'elle se vendait cent florins du vivant même de Rembrandt, ce qui est douteux; d'autres pensent que Rembrandt, l'offrant en échange pour quelques pièces de Marc-Antoine qu'il voulait avoir, l'estima cent florins, ce qui fut accepté. Quoi qu'il en soit, les belles épreuves ont bien dépassé ce prix depuis longtemps. Toutefois, dans le siècle dernier, sa valeur n'était pas encore très grande; ce n'est que vers le premier tiers de ce siècle que son élan a commencé à être remarquable. Cependant, en 1836, le deuxième état, chez Robert-Dumesnil, n'était payé que 428 francs; en 1838, l'estampe de Révil atteignait 1,302 francs; mais elle était sur papier du Japon, grande de marges et d'une qualité tout à fait exceptionnelle. Depuis, la progression fut constante.

78. *La Petite Résurrection de Lazare.*

Il se relève du fond de son tombeau, qui est au bas de la droite. Jésus-Christ est debout vers la gauche. A ses côtés et derrière lui, plusieurs spectateurs. Dans le fond, un rocher percé au milieu. Au bas de la gauche où est une des sœurs de Lazare : *Rembrandt f.* 1642.

Hauteur, 0,151; largeur, 0,113.

BARTSCH, 72. — CLAUSSIN, 76. — WILSON, 76. — CH. BLANC, 47. — MIDDLETON, 215.

Il n'existe, à notre avis, que deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Avant les travaux dont nous allons parler plus bas. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 22 *fr.* 80 *c.; Verstolk,* 31 *fr.* 50 *c.; Harrach,* 48 *fr.; Didot,* 40 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Entièrement retouché. Une partie claire que l'on voyait dans le coin, à droite, au-dessous de traits en zigzag, est couverte de tailles fines et croisées; un peu plus vers la droite, les simples traits que l'on distinguait en cet endroit sont croisés par des tailles obliques. Les rochers de la voûte ont été repris lourdement. Dans le coin du haut, à droite, les tailles croisées légères qui se trouvaient à cette place sont encore croisées par des tailles obliques tirées de droite à gauche. Dans le fond, à gauche, les arbres, qui n'étaient ombrés que par de simples tailles, le sont, dans cet état, par des contre-tailles dures presque horizontales; une place blanche, vers le haut, le long du bord gauche, a été éteinte. La tête que l'on voyait dans le fond, vers la droite, blanche dans l'état précédent, est ombrée. Toutes les figures ont été durement reprises. Tout le rocher au-dessus de Lazare est ombré de tailles perpendiculaires. L'ombre au-dessous de la pierre du tombeau a été renforcée et les tailles qui la marquaient rallongées. Tout au bas, le terrain, vers la gauche, n'était marqué que par des tailles obliques; celles-ci sont croisées par des tailles tirées de droite à gauche. Au-dessous de l'ombre de la pierre, il y a une série de tailles dures, mais assez espacées. Le bord du tombeau de Lazare est croisé de tailles horizontales. Au coin du bas, à droite, des tailles circulaires croisent les tailles obliques dans un sens opposé. A droite, vers la naissance de la voûte, on remarque une série de contre-tailles dans tous les sens qui n'existait pas précédemment. Plus près du bord, vers la droite, les plantes tombantes sont marquées par une série de nouvelles tailles très serrées; plus bas, une série de contre-tailles accuse les contours du rocher qui est au-dessus du tombeau. A gauche et à droite, des travaux détachent les murs de la ville, et quelques traits au-dessous de la voûte montrent l'azur du ciel. La pierre placée devant la femme agenouillée est teintée de tailles horizontales légères. Cabinet des estampes de Paris.

Ces travaux ne sont pas de la main de Rembrandt.

M. Prestel, dans le catalogue Knowles, décrit trois états :



Premier état. Non décrit, avec les travaux serrés à la pointe sèche sur le front de Lazare et avec les trois traits fins derrière la tête de celui-ci, qui descendent presque jusqu'à l'épaule gauche.

Liphart, 151 *fr.* 25; *Knowles*, 37 *fr.* 50.

Deuxième état. Les traits fins sur le front de Lazare ont disparu, mais les trois traits fins derrière sa tête existent encore.

Knowles, 17 *fr.* 50.

Ces différences proviennent du tirage et ne constituent pas pour nous des états.

Troisième état. Les trois traits ont disparu, mais il y a de nouveaux traits sur le front.

Le même iconographe mentionne, dans le catalogue Kalle, une épreuve où la planche a été remordue et où l'ombre sur le front de Lazare a été renouvelée. *Vendue* 8 *fr.* 75.

Dans les premières épreuves, on voit quelques barbes en différents endroits, mais qui n'ont pas tardé à disparaître.

Dans la collection de M. Duval, de Genève, se trouvait un tableau de Rembrandt qui représentait le même sujet. Il fut vendu 25,000 francs à Londres, en 1846, et acheté par M. de Morny. A la vente de ce dernier, en 1852, ce tableau, qui avait paru douteux, ne s'éleva qu'au chiffre de 10,000 fr.

79. *La Grande Résurrection de Lazare.*

Sur le premier plan, Jésus-Christ est debout vers le milieu de l'estampe, tourné vers la droite. Derrière lui, tout à fait à gauche, on voit un groupe de six hommes dont le plus élevé, qui a les mains jointes, semble fuir d'effroi. Aux pieds du Christ, l'œil s'arrête sur Lazare à moitié levé dans son tombeau; vis-à-vis de lui, à droite, plusieurs personnes parmi lesquelles est une jeune femme, les bras étendus, qui semble s'approcher pour le recevoir, tandis que derrière elle un homme paraît reculer épouvanté. Derrière le Christ, de grands rideaux; à côté de sa poitrine, au milieu de la planche : *Rt.* ou *RH. v. Rijn f.*, sans année. *Date présumée :* 1633.

Hauteur, 0,367; largeur, 0,257.

BARTSCH, 73. — CLAUSSIN, 77. — WILSON, 77. — CH. BLANC, 48. — MIDDLETON, 188.

Nous n'admettons que neuf états de cette estampe.

Premier état. On n'aperçoit pas encore les travaux délicats qui, dans le deuxième état, couvrent le fond derrière la tête de l'homme épouvanté, laquelle n'est pas encore couverte d'un bonnet. Il y a un espace clair sur sa joue droite, au-dessous de son œil. Le vieillard à la gauche de cet homme porte une calotte; la jambe du Sauveur, à partir du vêtement jusqu'au coude-pied, n'a pas de contour. Les bords de la planche sont irréguliers; on y voit beaucoup de places qui ne sont pas ombrées. Le British Museum possède l'épreuve de Zoomer, peut-être unique.

Deuxième état. L'espace clair sur la joue de l'homme effrayé a été travaillé; le fond derrière et au-dessus de lui laisse voir quelques tailles diagonales de gauche à droite; la forme cintrée est ombrée par des tailles profondes et régulières, et son contour est symétrique. De la plus grande rareté. C'est le premier état de Claussin. Cabinet des estampes de Paris, Musée d'Amsterdam.

Verstolk, 1,272 *fr.*

Troisième état. Un espace clair paraît sur le front de l'homme qui est de profil, les mains levées, derrière le Christ. Dans le coin de droite de l'estampe, est une femme vue par le dos. Très rare. Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 1,334 *fr.*; *Verstolk, même épreuve*, 630 *fr.*

Dans l'épreuve de cet état conservée au British Museum, on voit quelque peu d'un travail hardi au crayon dur, au-dessus de la figure de la femme, au bas, à droite. Sur le dos de l'estampe, il y a un travail du même caractère, indiquant un changement total dans les poses des figures, qui n'est pas cependant semblable à celui que l'on remarque dans l'épreuve suivante.

Quatrième état. La figure de la femme, au bas du côté droit, a été enlevée et remplacée par une autre qui est penchée en avant et vue de profil. La bouche de la femme au côté éloigné de la tombe a été élargie par un travail fin dans les coins. Une ombre paraît sous la main gauche de Lazare. Très rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Dupré, 1,800 *fr.*

M. Ch. Blanc dit qu'il existe au Musée d'Amsterdam une épreuve de cet état sur laquelle Rembrandt a indiqué à la plume, sur la tête de l'homme épouvanté, une chevelure ébouriffée qui ressemble à un bonnet de fourrure. M. Middleton déclare que c'est une épreuve du cinquième état.

Cinquième état. Non seulement les traits de la femme placée du côté le plus éloigné de la tombe sont changés, mais elle porte une légère coiffe. Il y a quelques retouches sur les deux petites figures que l'on voit au-dessous du bras de l'homme effrayé.

M. Ch. Blanc divise cet état en deux, constituant un sixième état avec la dernière remarque que nous venons de rapporter. M. Middleton déclare n'avoir jamais pu découvrir ces deux états sur l'épreuve du cinquième qui est au Musée d'Amsterdam, et c'est précisément celle où la tête de l'homme effrayé, étant mal venue, a été retouchée à l'encre de Chine, ce qui lui donne l'apparence d'être coiffée d'un gros bonnet velu ou d'un turban.

Sixième état. L'homme effrayé porte un bonnet. Dans les premières épreuves de cet état, on voit une tache au-dessous du nez de la femme placée au côté le plus éloigné de la tombe. Amsterdam, Harlem.

Didot, 170 *fr.*

Septième état. Le vieillard à barbe dont la tête se voit dans le fond, à droite, auprès de la main de l'homme épouvanté, est coiffé d'un turban au lieu de la calotte très plate qu'il portait. La tête la plus proche de ce vieillard à barbe est couverte d'un bonnet. Cabinet des estampes de Paris, Harlem.

Schloesser, 450 *fr.*

Huitième état. Les deux figures durement retouchées dont nous avons parlé dans le cinquième état et qui étaient entièrement dans l'ombre, sont éclaircies, ce qui les fait reculer. Les marques du grattoir qui a enlevé l'ombre disparaissent bientôt avec des travaux plus légers. British Museum, Cambridge.

Liphart, 187 *fr.* 50 *c.*

Neuvième état. La planche est entièrement retouchée. Les petites têtes dont nous venons de parler sont ombrées par des tailles diagonales tirées de droite à gauche. Il y a un travail serré, croisé et régulier sur la face, la main, l'épaule et le vêtement de la femme que l'on voit sur le côté éloigné de la tombe, et l'ombre sur le buste du vieillard avec la barbe, près des petites figures, s'étend jusqu'au contour de la tête la plus rapprochée de lui, tandis que dans les états antérieurs il y avait dans cet endroit un espace clair. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Claussin et M. Middleton arrêtent ici le cours de leurs remarques, tandis que M. Ch. Blanc en a ajouté encore une constituant son onzième état. M. Middleton fait observer à cet égard qu'il ne vaut pas la peine de décrire les épreuves usées et gâtées qui font voir le dernier travail. La planche existe encore, et il paraît qu'on en tire de temps en temps quelques épreuves.

On connaît six copies : 1° du même sens, faite par Denon, en 1785, à Venise, d'après notre cinquième état; elle est très trompeuse, et on la reconnaît à une taille verticale que l'on voit après l'*f* qui n'est pas dans l'original, bien que quelquefois cette taille soit soigneusement effacée; — 2° du même sens, mais elle n'est pas trompeuse; — 3° du même sens, signée : *I. H. C.*; — 4° en contre-partie; on lit : *J. J. K. exc. Lazzaro Veni Foras. M. Kussel sculpsit*; — 5° en contre-partie, très médiocre; au bas, dans une place blanche : *Cumano;* cette inscription est coupée dans quelques épreuves; — 6° en contre-partie, noire comme une scène de nuit et médiocre, par *Elias Hard.*

Nous avons déjà dit qu'il existe du même sujet, au Musée de Darmstadt, un tableau par *de Wedt*, daté de 1633, dans un style qui rappelait celui de Lastman. Rembrandt a-t-il connu cette peinture et a-t-elle exercé sur lui quelque influence? c'est ce que nous ne saurions dire. Mais nous croyons que Van Vliet peut avoir coopéré à cette pièce, et nous n'y reconnaissons pas, dans la plus grande partie, la manière habituelle de Rembrandt. M. Middleton ne reconnaît le travail du maître que dans le dessin du Christ et dans le rideau.

Si des critiques sérieuses se sont élevées au sujet de la manière dont la *Grande Résurrection*



50

de Lazare est exécutée, nous croyons d'un autre côté que la composition est réellement digne de Rembrandt. A notre sens, elle a un aspect grandiose qui répond bien au miracle qui s'accomplit. Il ne s'agit plus de ressusciter la fille de Jaïre encore étendue sur son lit, ni le fils de la veuve de Naïm porté le visage découvert dans un cercueil : Jésus va rappeler à la vie un mort qui est depuis quatre jours dans le tombeau ; il faut que la scène soit digne du Fils de Dieu, le seul qui puisse dire : *Je suis la résurrection et la vie; celui qui croit en moi, quand même il serait mort, vivra, et ne mourra pas dans l'éternité.* Il semble qu'une très grande pompe doit environner le plus grand des miracles du Sauveur. C'est ainsi que l'ont compris Sébastien del Piombo dans le tableau qui orne la Galerie nationale de Londres, Jouvenet dans sa magnifique composition, et Lievens dans une eau-forte qui a une certaine analogie avec celle de Rembrandt. Plusieurs connaisseurs préfèrent l'ordonnance de la *Petite Résurrection;* mais, sans rien disputer à celle-ci, nous croyons que celle de la *Grande Résurrection* mérite, par la manière dont elle est conçue, l'admiration qui, sous ce rapport, s'attache à cette pièce.

80. *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple.*

Le Christ est dans le milieu, poursuivant les vendeurs armé d'un fouet. Au fond, à droite, dans une espèce de tribune, on aperçoit un grand prêtre assis sous un baldaquin et entouré de plusieurs personnes. Sur la gauche, un morceau d'architecture entouré de colonnes, et, au milieu du cintre, un lustre suspendu à un cercle. Au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1635.

Hauteur, 0,135; largeur, 0,169.

CLAUSSIN, 73. — BARTSCH, 69. — WILSON, 73. — CH. BLANC, 44. — MIDDLETON, 198.

Il existe deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La partie supérieure du visage de l'homme qui est traîné par un bœuf est claire, ainsi que la semelle de son soulier; la bouche est moyenne. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 61 *fr.; Verstolk*, 37 *fr.* 80 *c.; Arosarena*, 16 *fr.; Harrach*, 20 *fr.; Kalle*, 75 *fr.; Liphart*, 187 *fr.* 50 *c.; Didot*, 52 *fr.; Schloesser*, 200 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. La partie supérieure du visage est travaillée; la semelle du soulier montre quelques taches d'eau-forte; la bouche est très élargie. Le ventre de la vache est réellement plus travaillé, particulièrement dans la partie qui avoisine l'épaule. Dans les mêmes cabinets que le précédent.

Robert-Dumesnil, 20 *fr.* 40 *c.*

On voit au British Museum une épreuve où la lampe est supprimée. Le fond, à gauche, et la voûte sont changés. Il y a sur une montagne des fabriques légèrement tracées : c'est le fond de la *Petite Résurrection de Lazare*. L'estampe est couverte d'une sorte de manière noire. Ces changements ne sont pas l'œuvre de Rembrandt.

Verstolk, 16 *fr.* 50.

Tous les auteurs ont décrit les deux états comme nous le faisons ci-dessus, sauf M. Ch. Blanc qui persiste à intervertir les rôles. Nous doutons qu'à cet égard il puisse faire prévaloir son sentiment. M. Boerner proteste contre ce classement dans le catalogue Liphart, où il décrit encore un troisième état avec des retouches dans les ombres.

Notre auteur semble avoir imité Dürer. Le Christ ne paraît être qu'une copie en contre-partie de celui qu'on voit dans la *Petite Passion* (Bartsch, nº 22).

On connaît deux copies : 1º en contre-partie, par *Deuchar;* les détails, dans le fond, sont terminés, et montrent des contours noirs; le chandelier, les chaînes sont ombrés par un travail croisé régulier; — 2º en sens contraire, gravée grossièrement; au bas, à gauche : *Rembrandt f.* 1633.



81. *Le Denier de César*[1].

Jésus-Christ est au milieu des Pharisiens; il tient la main droite élevée. Dans le fond, à gauche, un temple où l'on aperçoit plusieurs figures; sur le devant, au-dessous d'une voûte, deux autres figures assises. *Date présumée :* 1634.

Hauteur, 0,075; largeur, 0,102.

BARTSCH, 68. — CLAUSSIN, 72. — WILSON, 72. — CH. BLANC, 42. — MIDDLETON, 196.

M. Middleton ne reconnaît qu'un état, à part quelques différences insignifiantes, quoique Claussin en ait décrit trois, qui peuvent se réduire à ceci :

PREMIER ÉTAT. La tête du docteur assis à droite est moins travaillée.

Liphart, 88 *fr.* 75 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Elle est plus ombrée, ainsi que le reste de l'estampe.

Schloesser, 38 *fr.* 75 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. Entièrement retouché, principalement à la petite voûte dans le coin gauche.

Robert-Dumesnil, sans désignation d'état, épreuve et contre-épreuve, 194 *fr.* 10 *c.*; *Kalle*, 100 *fr.*, *avec les travaux produisant l'effet de la manière noire; Didot*, 75 *fr.*

Il en existe des épreuves imprimées à l'encre rouge.

On connaît une copie en contre-partie : le Juif qui présente la pièce de monnaie a un nez aquilin; au-dessous de la planche, à droite : *F. Novelli*, avec le nº 9.

---

1. Nous avons modifié l'ordre de quelques numéros pour nous conformer à la narration évangélique.

L'*Entretien avec la Samaritaine* a précédé la *Décollation de saint Jean-Baptiste.* Les récits du *Bon Samaritain* et de l'*Enfant prodigue* n'ont eu lieu que plus tard. La *Résurrection de Lazare* est le dernier grand miracle de Jésus-Christ avant son entrée à Jérusalem. Quoiqu'il ait chassé deux fois les *Vendeurs* du temple, leur expulsion après le *Jour des Rameaux* est la plus célèbre. Le *Denier de César* est le dernier piège que tendent au Sauveur les Pharisiens, soit pour parvenir à lui enlever la faveur du peuple, soit pour avoir un prétexte afin de l'accuser devant Pilate.



82. *Jésus-Christ au Jardin des Oliviers.*

Il est de face, vers la droite, priant à genoux et soutenu par un ange. Les apôtres dorment à l'écart. On lit avec beaucoup de peine dans le coin de la droite : *Rembrandt f.* 165 (le quatrième chiffre manque). *Date présumée :* 1657.

Hauteur, 0,100; largeur, 0,083.

BARTSCH, 75. — CLAUSSIN, 79. — WILSON, 79. — CH. BLANC, 50. — MIDDLETON, 251.

Les premières épreuves sont chargées de barbes.

Robert-Dumesnil, 42 *fr.*; *Verstolk*, 54 *fr.* 60 *c.*; *Arosarena*, 95 *fr.*; *Harrach*, 25 *fr.*; *Kalle*, 737 *fr.* 50 *c.*; *Liphart*, 225 *fr.*; *Didot*, 120 *fr.*; *Schloesser*, 145 *fr.*

Une contre-épreuve est au British Museum.

On connaît une copie en contre-partie grossièrement exécutée; des tailles diagonales, tirées de gauche à droite, ombrent le vêtement de Jésus-Christ depuis le coude jusqu'à la cuisse; elle est signée : *franc Novelli*, 1790, *n°* 21.

Au Musée de Dresde, on voit un dessin de Rembrandt qui est peut-être une étude pour cette pièce.

83. *Jésus-Christ présenté au peuple.*

On y voit la façade du prétoire en avant de laquelle est une grande plate-forme; le bas est occupé par une foule. Dans le haut, au fond, paraît Pilate avec sa suite montrant

Jésus-Christ. Dans le fond et sur le côté droit des spectateurs, au-dessus d'une porte, à droite : *Rembrandt f.* 1655.

Hauteur, 0,358; largeur, 0,455.

BARTSCH, 76. — CLAUSSIN, 80. — WILSON, 80. — CH. BLANC, 51. — MIDDLETON, 248.

Nous connaissons huit états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche est entière : sa hauteur est de 385 mill. Il y a une bande de papier de l'Inde collée par le haut. Presque toutes les épreuves de cet état qui sont sur le même papier ont une bande rapportée ainsi, le papier n'étant pas assez grand pour l'impression de la planche entière. Plusieurs figures qui paraissent aux fenêtres ne sont point distinctes; la cuisse de la première figure sur le socle, à gauche, n'est ombrée que d'une taille verticale avec un coup de lumière ménagé en clair. La femme qui regarde à la croisée du bâtiment de gauche a le visage clair. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Oxford.

C'est à tort que l'épreuve de Robert-Dumesnil est annoncée comme unique. Il y en avait une autre dans la vente Maberly; mais une partie de l'estampe dans le bas, à droite, avait été séparée et rattachée au moyen d'un papier qui la doublait. M. Didot possédait, je crois, une épreuve de cet état sur une seule feuille de papier de l'Inde; mais elle laissait à désirer pour la conservation. On en connaît encore plusieurs autres.

Robert-Dumesnil, 2,692 *fr.*; *Verstolk*, 1,990 *fr.*; *Howard*, 6,325 *fr.*; *Galichon*, 4,700 *fr.*; *Didot*, 2,905 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Sur la cuisse de l'homme dont nous avons parlé plus haut, on voit des tailles diagonales tirées de gauche à droite, qui croisent la taille verticale et éteignent le coup de lumière. Un travail horizontal serré, et un autre presque vertical, renforcent les ombres sur la partie supérieure de la porte, dans la partie reculée du bâtiment, à gauche; mais le visage de la femme est toujours dans le même état. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. Décrit pour la première fois dans le catalogue Didot; la planche est diminuée dans la partie supérieure de 27 mill., mais avant la balustrade du corps de logis en aile sur la droite. Nous ne pouvons dire s'il y a d'autres remarques.

Didot, 625 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. Dans le haut, au corps de logis en aile, sur la droite, il y a une balustrade au-dessus des fenêtres. La figure de la femme qui regarde à la fenêtre du bâtiment de gauche est ombrée d'une taille légère diagonale. L'homme au bonnet noir qui sort de la porte, à droite, a été allongé; ses pieds portent sur la huitième marche au lieu d'être sur la neuvième. Toujours sans nom ni année. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

CINQUIÈME ÉTAT. Des tailles verticales ont été introduites dans l'ombre profonde de la fenêtre du bâtiment de droite sur ses deux ouvertures. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Didot, 520 *fr.*

SIXIÈME ÉTAT. Toutes les figures au-dessous de la plate-forme sont effacées. La porte d'entrée dans la partie reculée a été retravaillée, en sorte qu'elle paraît comme l'entrée d'une arcade. British Museum.

SEPTIÈME ÉTAT. Avec le nom et l'année. On les lit au-dessus de la porte d'entrée, dans la partie reculée sur la droite. Deux arcades profondes ont été pratiquées au-dessous de la plate-forme, et un grand mascaron portant la barbe est gravé au milieu. Le visage et la barbe se voient très distinctement. On aperçoit sur le pas de la porte, à gauche, trois hommes qui ont la tête couverte d'un turban, et qui ne se voient pas dans les états précédents. Dans la fenêtre du fond, à droite, les vitres du haut sont coupées par un nouvel arceau qui descend au-dessous de celui du haut. La fenêtre carrée a entièrement disparu; elle se compose de deux arceaux inégaux, coupés par un large meneau. Le corsage de la femme est ombré; le dessous de la fenêtre, qui était blanc, est partagé par une double barre sur laquelle descend le meneau. A gauche et à droite, de chaque côté de l'ouverture, il y a des colonnes dont le chapiteau est orné de modillons; elles sont cannelées dans la partie supérieure. Presque toutes les parties claires des figures qui n'ont pas été enlevées sont ombrées. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Cambridge.

HUITIÈME ÉTAT. Le mascaron est grossièrement ombré sur le visage et sur la barbe par des tailles horizontales; il est moins visible que dans l'état précédent. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

M. Middleton pense que l'introduction du mascaron n'est pas l'œuvre de Rembrandt, bien qu'il ne conteste pas la signature et la date. Il ne sait à qui attribuer ce changement, qu'il regarde comme très malheureux. Cependant, après avoir étudié l'estampe, où la signature du maître nous a paru très réelle, il nous semble difficile de croire que Rembrandt l'ait mise sur une estampe ainsi retouchée par un autre, et nous pensons qu'il peut bien avoir fait cette retouche dans un temps postérieur. Ne faut-il pas là voir l'œuvre d'un homme vieilli qui a gâté sa planche en croyant l'améliorer?

84. *L'Ecce Homo.*

Pilate est à droite, placé sous un dais, le bras étendu, parlant à plusieurs Juifs dont un à genoux tient un grand roseau. Jésus-Christ est de face, debout, couronné d'épines et environné de satellites. Au bas du trône de Pilate, un Juif étend la main droite vers la multitude, et semble annoncer qu'on va lui livrer la victime. De tous les côtés, une grande foule. Au fond, à gauche, le buste de César, et dans la marge du bas, vers la gauche : *Rembrandt f.* 1636 *cum privile et.*

Hauteur, 0,549; largeur, 0,446.

BARTSCH, 77. — CLAUSSIN, 82. — WILSON, 82. — CH. BLANC, 52. — MIDDLETON, 200.

Cinq états de cette pièce sont connus.

PREMIER ÉTAT. Le groupe des figures parmi lesquelles se trouvent Pilate et le Juif qui étend la main n'y est pas encore; toute cette partie, jusqu'au bord de la planche, à droite, est entièrement blanche; le baldaquin s'étend jusqu'au milieu du haut de la scène. On ne voit de gravé que le groupe des satellites qui est auprès du Christ, la multitude qui est dans le fond, à gauche, ainsi que les spectateurs qui occupent le bas de l'estampe. On découvre dans le fond, vers la gauche, un grand cadran qui n'existe plus dans les épreuves terminées. Deux épreuves de cet état se voient au British Museum; l'une d'elles a été retouchée par Rembrandt : la moitié du dais est effacée, les plis du rideau derrière le fauteuil de Pilate sont renforcés dans les ombres, et les lumières sur la gauche et dans le fond sont diminuées. Ces corrections sont exécutées au bistre avec un pinceau. Une épreuve est aussi au Musée d'Amsterdam.

J. Barnard, épreuve non terminée, 382 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le dais au-dessus du fauteuil de Pilate est notablement diminué; les ombres indiquées dans l'épreuve d'essai corrigée paraissent ainsi que les figures qui avaient été omises au-dessous de la figure de notre Sauveur, et très près de Pilate on voit un personnage repoussant, coiffé d'un gros-sier bonnet de fourrure; son oreille et sa joue sont cachées par la main ouverte d'un homme dont la tête est en partie couverte par un bonnet de toile. C'est ainsi qu'on les trouve dans la grisaille de lady Eastlake. On aperçoit une série de travaux qui semblent continuer le bras de l'homme au bonnet fourré, derrière la tête du juif au bonnet de toile dont la joue droite et le nez n'ont pas encore de contre-tailles obliques. On lit dans la marge l'inscription et la date. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Tuffiakin, 750 *fr.; probablement aussi Robert-Dumesnil,* 1,093 *fr.; Debois,* 1,095 *fr.; Arosarena,* 1,020 *fr.; Didot,* 600 *fr., en mauvais état; Oppermann,* 2e *état,* 4,312 *fr.* 50 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. Ainsi décrit par M. Middleton qui nous en a affirmé la réalité: « La faute évidente est corrigée et l'épaule malencontreuse, couverte de travaux, a disparu ». La jambe du Christ et son manteau sont allongés de 12 mill., mais ce travail ne se raccorde pas bien avec celui qui est au-dessus. British Museum.

Lobanow, 4,750 *fr.* L'épreuve est au Musée de Berlin ; elle appartient au 3e état, d'après ce que nous a déclaré M. Meder, chef de la maison Amsler et Ruthardt.

QUATRIÈME ÉTAT. La tête du Juif qui a un bonnet de toile, et qui était ombrée légèrement, est maintenant couverte entièrement par un travail diagonal très régulier, tiré de gauche à droite; ce travail s'élève vers le haut du front. Cabinet des estampes de Paris.

Robert-Dumesnil, 116 *fr.; Galichon,* 900 *fr.; Didot,* 800 *fr.*

CINQUIÈME ÉTAT. On lit dans la marge du bas : *Rembrandt pinxit, Malboure excudit rue St. Jacques,*

et à droite : *Au-dessus de St. Benoît à l'Imprimerie de taille-douce.* Quand cet état a paru, il y avait longtemps que la planche n'était plus entre les mains de Rembrandt.

On ne connaît sûrement que cinq copies (Zani en cite neuf) : 1° du même sens, d'après le deuxième état, avec l'épaule choquante dont nous avons parlé, et qui se prolonge derrière la tête du Juif coiffé d'un bonnet de toile ; dans le bas : *Rembrandt f.* 1636 (le *d* et les deux 6 sont retournés) ; M. Middleton pense qu'elle est de *Leopold Georges Hertel ;* — 2° du même sens (haut., 0,520 ; larg., 0,429) ; elle n'est pas trompeuse ; — 3° du même sens (haut., 0,522 ; largeur, 0,431) ; — 4° du même sens, sur une planche plus petite, par *Savry ;* — 5° en contre-partie, diminuée, par *George Malbeste.*

En ce qui concerne la première pensée de cette pièce, nous ne pouvons que répéter ce que nous avons dit dans l'avant-propos. La grisaille de lady Eastlake semble contenir une indication de la composition par le maître, mais il paraît qu'elle a été en grande partie terminée par une autre main, ce qui explique le prix peu élevé qu'elle a atteint dans les ventes où elle a figuré.

Quant à la composition telle qu'elle résulte de l'estampe, nous la regardons comme très remarquable. L'artiste a réussi à y représenter une réunion de tant de personnages sans aucune confusion. En ce qui touche à l'exécution, nous y reconnaissons peu la manière de Rembrandt. S'il y a pris part, c'est dans une proportion assez minime. Nous croyons qu'une main étrangère y a largement travaillé, mais sous la direction du maître.

85. *Les Trois Croix.*

C'est le pendant du N° 83. Jésus-Christ est crucifié entre les deux larrons. Un des disciples embrasse la croix du Sauveur. La Vierge est évanouie dans les bras des saintes femmes. Entre le Christ et le bon larron sont deux cavaliers armés de toutes pièces. Sur la gauche, un peu vers le bas de l'estampe, est un groupe composé d'un vieillard affligé et de quelques personnes qui l'emmènent. Au milieu du devant, deux hommes qui descendent du Calvaire se dirigent vers la droite. Au milieu du bas, un peu vers la gauche : *Rembrandt f.* 1653.

Hauteur, 0,387 ; largeur, 0,450.

BARTSCH, 78. — CLAUSSIN, 81. — WILSON, 81. — CH. BLANC, 53. — MIDDLETON, 235.

Cinq états de cette estampe ont été signalés.

PREMIER ÉTAT. La tête du vieillard affligé que quelques personnes emmènent vers la gauche n'est qu'au trait. Le visage du spectateur, à l'extrême droite, n'est pas ombré non plus ; son bonnet a seulement une ligne diagonale tirée de gauche à droite ; quelques tailles horizontales paraissent sur le cou au-dessous duquel se montrent des lignes à peu près verticales très fines. Presque toutes les épreuves sont sur parchemin. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Poggi, 400 *fr. ; Revil,* 150 *fr. ; Verstolk,* 283 *fr. ; Didot,* 1,100 *fr. ; Schloesser,* 3,750 *fr. Une épreuve sur papier blanc, double du Musée d'Amsterdam,* 9,870 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Une série de tailles horizontales rudes et tout près du bord de la planche ombrent le derrière du bonnet de la figure qui est à l'extrême droite, et sont continuées jusqu'au cou. La joue et le cou sont couverts de tailles diagonales tirées de gauche à droite, qui croisent aussi l'ombre presque verticale au-dessous. Cet état, de même que le premier, est avant le nom et l'année. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. Le nom de Rembrandt et la date sont ajoutés vers le milieu du bas. La tête du vieillard affligé est ombrée ; la tête de l'homme à l'extrême droite est couverte de pointe sèche et presque cachée par l'ombre. Une partie fortement ombrée, représentant probablement le rocher qui s'entr'ouvre, derrière le feuillage sur la droite, montre un travail additionnel. Cet état est du plus bel effet. Très rare. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Amsterdam.

Debois, 300 *fr.; le même, chez Delessert,* 600 *fr.; Verstolk,* 210 *fr.; Arosarena,* 1,800 *fr., revendue chez Didot,* 7,050 *fr.*[1].

M. Middleton dit que les dernières épreuves de cet état sont pauvres et usées; nous n'avons jamais eu l'occasion d'en rencontrer.

Quatrième état. Il diffère entièrement des précédents sous le rapport même de la composition. Le Christ sur la croix et le larron qui est à sa gauche sont restés; toutes les autres figures sont changées ou groupées d'une autre manière. La tête du cheval que monte l'homme qui est près de la croix du Sauveur est tournée vers la droite; à la place du cheval qu'un valet conduit vers la gauche, on en voit un autre dirigé vers la droite, et monté par un cavalier. Le groupe du vieillard affligé et des personnes qui l'emmènent vers la gauche est effacé, ainsi que l'un des hommes qui descendent du Calvaire, ce dernier non sans laisser quelques traces. Toute la planche est couverte de hachures crues qui se croisent en tous sens. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Didot, 455 *fr.*

Cinquième état. Dans le milieu du bas du premier plan, on lit : *Francis Carelse excudit.*

Didot, 170 *fr.*

On a dit que le quatrième état, qui représente les ténèbres, est le véritable complément de la pensée de Rembrandt et l'expression finale de la planche perfectionnée. M. Middleton combat cette opinion : il regarde ce dernier travail comme très inférieur et n'hésite pas à l'attribuer à une autre main. Il engage à comparer cette pièce avec des épreuves du premier, du deuxième et du troisième état. « Qu'on remarque, dit-il, les changements effectués sur le visage du Christ, le nouvel arrangement des groupes dans le bas, l'enlèvement de la figure du larron mourant sur la droite, qui était l'une des plus habilement dessinées de cette scène; qu'on observe encore l'extrême faiblesse ou l'absence totale d'expression, le désordre confus apporté dans la lumière et l'ombre, la faiblesse des tailles faites à la règle, etc., et cette vue seule suffira pour qu'on se forme un jugement sur la valeur de ce travail. »

Quoique nous n'admettions pas que le but réel de Rembrandt en exécutant cette pièce ait été positivement de la terminer comme dans le quatrième état, il ne nous paraît pas impossible que cette retouche ait été exécutée par lui. Si nous comparons le premier état avec l'épreuve du troisième qui était chez M. Didot, nous ne pouvons nous empêcher de regarder cette dernière comme très supérieure. Rembrandt, selon nous, a voulu représenter la scène sinon au moment des ténèbres, au moins au moment de l'éclipse. Il règne dans l'épreuve du troisième état un demi-jour qui produit le plus grand effet. Nous ne savons si Rembrandt a pu tirer beaucoup d'épreuves de cet état, mais il est extrêmement rare. Il n'est pas impossible que lorsque l'estampe s'est affaiblie par le tirage, l'artiste ait conçu la pensée de reproduire la scène des ténèbres. Quand l'épreuve est belle, elle produit encore un assez grand effet, et quoique les changements que l'on a remarqués ne soient pas très heureux, nous croyons qu'il n'y a que le maître qui ait pu sabrer ainsi cette planche. Avant de dire que Rembrandt n'est pas l'auteur de cette retouche, il faudrait au moins pouvoir trouver un nom quelconque auquel il serait possible de l'attribuer. Jusqu'à preuve contraire, nous pensons que le quatrième état est encore de la main du maître.

On connaît deux copies : 1° du même sens; la composition diffère de l'original, mais elle est prise d'après une planche qui n'a pas été altérée; on lit au bas : *Bickham. La seconde pensée de Rembrandt;* il y a encore un autre mot caché dans l'ombre;—2° du même sens, par *Bickham;* la planche est changée : le Juif du premier plan qui s'enfuit, qu'on voit de face dans l'original, est ici de profil; au bas dans le milieu, est écrit : *Les Deux Croix, première pensée, par Rembrandt.* Nous ne pouvons expliquer

---

1. M. Ch. Blanc, dans son dernier ouvrage sur Rembrandt, dit que l'épreuve de M. Didot sur parchemin a été vendue 7,050 fr.; il la classe dans le deuxième état. L'épreuve sur parchemin de M. Didot était du premier état, et elle a été adjugée pour 1,100 fr. L'épreuve vendue 7,050 fr. était du troisième état, sur papier. Après avoir passé dans les collections Aylesford et Hawkins, elle figurait chez Arosarena, où elle est ainsi décrite : *Elle ne diffère du premier état que parce qu'elle porte le nom de Rembrandt et que la tête du vieillard est terminée.*

pourquoi ce graveur donne à une copie d'après une première épreuve le nom de *seconde pensée*, tandis qu'il donne le nom de *première pensée* à une copie exécutée d'après un état postérieur. Au Cabinet des estampes de Paris, il y a une copie du quatrième état du même sens peu trompeuse (hauteur, 0,347; largeur, 0,387).

86. *Jésus-Christ en croix entre les deux larrons.*

La croix du Sauveur est tournée un peu vers la droite; de ce même côté un peu plus loin le bon larron est de face; l'autre vu par derrière est à gauche. Deux saintes femmes sont assises au pied de la croix de Jésus; plusieurs spectateurs sont rassemblés autour. Pièce ovale. *Date présumée :* 1648.

Hauteur, 0,135; largeur, 0,099.

BARTSCH, 79. — CLAUSSIN, 84. — WILSON, 85. — CH. BLANC, 54. — MIDDLETON, 222.

M. Middleton décrit deux états.

PREMIER ÉTAT. Le bout de la croix noire, sur la gauche, qui touche presque le bord de la planche, est carré, et vers ce bout, la croix est ombrée seulement par quelques tailles verticales et horizontales. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge, Oxford.

DEUXIÈME ÉTAT. Le bout du bras de la croix est arrondi, et des entre-tailles très fines se voient entre les quatre ou cinq tailles horizontales qui l'avaient ombré; une retouche à la pointe sèche marque la ligne de l'épaule du cheval, le contour de la jambe en avant qui est auprès et le pommeau de la selle. On voit d'autres travaux à la pointe sèche. British Museum.

Arosarena, 30 *fr.; Harrach,* 265 *fr.; Galichon,* 145 *fr.; Kalle,* 250 *fr.; Didot remmargée,* 500 *fr.; Schloesser,* 201 *fr.* 25 *c.*

La planche existe encore, et il y a des épreuves modernes où le travail à la pointe sèche et les fines entre-tailles qui distinguent le deuxième état ne se voient pas clairement.



87. *Jésus-Christ en croix.*



L'instrument du supplice est placé de côté, vers la gauche. La Vierge est à terre, vis-à-vis, entre les bras d'une sainte femme et d'un disciple. Au milieu du haut de la planche : *Rembrandt f. Date présumée :* 1634.

Hauteur, 0,095; largeur, 0,068.

BARTSCH, 80. — CLAUSSIN, 85. — WILSON, 86. — CH. BLANC, 55. — MIDDLETON, 193.

Il n'existe de cette planche qu'un état, bien qu'on en ait décrit trois.

Les premières épreuves sont avec le fond sale.

Verstolk, 31 *fr.* 50 *c.*; *Harrach*, 70 *fr.*; *Kalle*, 57 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 50 *fr.*; *Schloesser*, 250 *fr.*

On a regardé comme des épreuves du deuxième état celles qui avaient le fond teinté, et comme du troisième celles où cette teinte était effacée. M. Middleton pense avec raison qu'il n'y a en réalité qu'un seul état : ces variantes ne doivent pas avoir été exécutées par Rembrandt, et résultent des supercheries moins anciennes. Quoi qu'il en soit, les seules bonnes épreuves sont celles où le fond est sale.

Il existe deux copies : 1° du même sens, avec une étroite bande claire tout autour; au milieu, près du sommet de la planche : *Rembrandt;* au bas, à gauche : *Copy by S. Lewis;* — 2° du même sens; les trois rayons tombant du côté droit sont tracés soigneusement et affectent la forme d'un obélisque; le nom est faiblement gravé et écrit : *Rembannk.*

88. *La Grande Descente de croix.*

C'est le pendant de *l'Ecce Homo.* Des rayons tombant du haut du ciel éclairent directement le groupe de ceux qui descendent Jésus-Christ de la croix. Vers la gauche, est un Juif, debout, vu de profil, coiffé d'un turban; il a la main droite appuyée sur une canne. Du même côté, dans le lointain, la ville de Jérusalem. Au bas de la droite, deux des saintes femmes étendent un tapis pour recevoir le corps du Christ, et derrière se tiennent plusieurs spectateurs qui paraissent très affligés. Dans la marge du bas : *Rembrandt f. cum privil.* 1633.

Hauteur, 0,527; largeur, 0,410.

BARTSCH, 81. — CLAUSSIN, 83. — WILSON, 84. — CH. BLANC, 56. — MIDDLETON, 187.

C'est la description de la deuxième planche que nous venons de faire; mais il en existe une première bien autrement rare dont nous ne faisons pas un numéro spécial, par la raison qu'elle a été abandonnée et qu'on n'en connaît que trois épreuves : l'une au Cabinet des estampes de Paris, l'autre au British Museum et la troisième qui, après avoir fait partie des collections de Claussin, Robert-Dumesnil et Verstolk, est entrée définitivement au Musée d'Amsterdam. Depuis la vente du cabinet Verstolk, en 1847, aucune épreuve semblable n'a été signalée. Il n'est pas même probable qu'on en rencontre une autre.

Première Grande Descente de croix.

PIÈCE CINTRÉE DANS LE HAUT.

Toutes les figures qui composent le sujet n'y sont exprimées que très faiblement et d'une manière si embrouillée que nombre de parties ne se distinguent presque pas. Au-dessous du pied droit de Joseph d'Arimathie : *Rembrant* (le *d* manque) *ft.*, et au-dessous : 1633.

Hauteur, 0,513; largeur, 0,402.

WILSON, 83. — CH. BLANC, 56. — MIDDLETON, 186.

Jean Barnard, 511 *fr.* 25 *c.*; *Robert-Dumesnil*, 1,867 *fr.*; *Verstolk*, 525 *fr.*

La planche, à en juger par le travail qui reste, a été gravée d'un bout à l'autre avec un grand esprit et une grande délicatesse; malheureusement elle manqua complètement à la morsure, et fut tellement perdue sans ressource qu'elle fut abandonnée par Rembrandt.

Ce n'est que de nos jours que l'on s'est aperçu que la *Grande Descente de croix* avait été exécutée sur deux planches. Il nous semble que c'est Wilson qui le premier l'a proclamé dans son catalogue. Cependant, déjà au siècle dernier, Mariette, dans son *Abecedario* qui ne fut publié qu'en 1857, dit que la première planche, datée de 1633, manqua à la morsure, et que Rembrandt commença une seconde planche de la même grandeur et sur le même dessin. Il résulte de là que Mariette n'admettait pas qu'il eût repris la première à la pointe sèche, comme l'a dit Claussin; et Mariette ajoute, en se reprenant, que « la première planche est plus petite que la seconde d'une ligne ou deux».

Seconde Grande Descente de croix.

PLANCHE CARRÉE.

On en connaît quatre états.

Premier état. Les hommes placés dans le bas, et qui supportent le corps de Notre-Seigneur, ont les jambes ombrées d'une seule taille; dans les épreuves postérieures, on voit là plusieurs tailles qui se croisent. Cet état, très rare, manquait chez Denon, Robert-Dumesnil et Verstolk, mais il se trouvait chez Amadé de Burgy où il fut vendu 14 florins. Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. Les hommes qui sont dans le bas et qui supportent le corps de Jésus-Christ ont les jambes ombrées de contre-tailles, mais avant l'adresse dont nous parlerons plus bas. Claussin ajoute : « Cette épreuve n'a pas la finesse et le brillant de la précédente, quoique plus forte de ton, ce qui me fait présumer que Rembrandt aurait pu la remordre, surtout dans les parties les plus ombrées, où l'on trouve une dureté qui n'est point dans l'autre. » Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Révil, 600 *fr.; Debois,* 465 *fr.; Verstolk,* 247 *fr.* 50 *c.; Harrach, épreuve rognée au trait,* 400 *fr.; Kalle,* 770 *fr.; Liphart,* 875 *fr.; Didot,* 900 *fr.*

Troisième état. On lit dans le bas, à droite : *Amstelodami, Hendrickus Vlenburgensis excudebat.* Dans les mêmes cabinets que le précédent.

Quatrième état. La planche, fort usée, est grossièrement retouchée; l'adresse précédente est remplacée par *Amstelodami Justus Dankers excudebat.* Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Une épreuve soi-disant du deuxième état faisait partie de la vente Poggi, dont elle portait le chiffre. Elle était très vigoureuse, mais tous les traits échappés que l'on remarque dans l'épreuve avant l'adresse avaient disparu. Elle paraissait retouchée dans toutes ses parties, surtout dans le groupe du bas, à droite. Les contours des personnages étaient durement accusés, particulièrement dans l'homme à genoux. L'homme au haut de la croix paraissait presque blanc. Le caractère de toutes les têtes était profondément altéré. Cette estampe était évidemment tirée avec l'adresse. Nous ne pouvons cependant dire si c'était la retouche de Dankers tirée avant cette adresse, ou si la planche avait encore subi une dernière retouche, et si même l'adresse de Dankers avait été enlevée.

Poggi, 24 *fr.* 50 *c.*

On connaît cinq copies : 1° du même sens, insignifiante et commune; on la reconnaît au pied plat et sans forme de l'homme nu-jambes qui reçoit le corps du Christ; plus bas, on lit : *Rembrandt f. cum pryvl.* 1633; elle est probablement l'œuvre de *Léopold George Hertel;* — 2° du même sens, citée par Zani; c'est une copie par *Hertel*, qu'il nomme *Gio. Giacomo*, et il ajoute que sur quelques épreuves on trouve encore une adresse; M. Middleton déclare avoir vu une épreuve avec cette adresse : *Jacob Hertel. . . . . . Fructidor anno XI;* — 3° du même sens, mais plus petite, par *Hess;* — 4° en contre-partie, plus petite, signée : *le Bas*, 1775; — 5° plus petite, par *Mercatus*, citée par l'abbé Zani.

Déjà au siècle dernier, Mariette avait dit en parlant de cette deuxième planche : « Elle a été fort travaillée au burin pour luy faire faire son effet, mais je ne crois pas que ce travail au burin





soit de Rembrandt; il est trop proprement exécuté. » Mais ce n'est que de nos jours que s'est élevée la question de savoir si Rembrandt avait gravé lui-même cette seconde planche, ou si elle avait été exécutée par quelque élève sous sa direction. Nous nous sommes étendu là-dessus assez longuement dans notre introduction; nous n'y insisterons donc plus. Nous persistons à croire que, si le dessin est de Rembrandt, si même il a travaillé à la planche, la plus grande partie a été gravée sous sa direction et qu'elle appartient à une autre main, sans que nous puissions prononcer avec quelque certitude le nom de cet élève.

M. Ch. Blanc, qui, dans ses deux premières éditions, avait attribué directement cette pièce à Rembrandt, a modifié son opinion dans la troisième. Se rangeant à l'avis de M. Seymour Haden, il la regarde comme ayant pu être exécutée en grande partie par Lievens, qu'il qualifie d'*élève* de Rembrandt. Nous ne croyons pas que cette désignation puisse lui appartenir. Ils ont été tout au plus condisciples chez Lastman. Avant 1633, Lievens avait acquis, comme peintre, une trop grande célébrité pour qu'on puisse supposer qu'il se fût asservi pendant un certain temps à travailler sous la direction d'un autre peintre-graveur. Le séjour assez long qu'il avait fait en Angleterre, et le séjour plus long qu'il fit à Anvers, ne permettent pas de croire qu'il se trouvât en 1633 à Amsterdam. L'attribution de l'exécution de la *Grande Descente de croix* à Lievens a quelque chose de trop hasardé pour qu'on puisse s'y arrêter longtemps. Je crois qu'il est bon de reproduire ici, à cet égard, les considérations que M. Seymour Haden a insérées dans la préface de la traduction française de son mémoire. (*L'Œuvre gravé de Rembrandt; étude monographique;* Paris, *Gazette des Beaux-Arts,* 1880.) « Il aurait dû aussi [l'auteur lui-même], dit-il, se représenter que des artistes d'un ordre inférieur, lorsqu'ils copient, ne trahissent pas leur style, même quand ils en auraient un qui leur soit propre, et que c'était donc s'égarer que de chercher le style de Lievens ou de Van Vliet, dans leurs efforts pour imiter le style de Rembrandt. L'auteur reconnaît que de semblables attributions sont peu judicieuses, même lorsque, comme dans ce cas, elles sont justifiées par toutes les apparences, parce qu'elles ouvrent la porte à des objections qui, quoique ne touchant pas le fond de l'argumentation, peuvent servir du moins à l'embarrasser et à la défigurer. »

89. *La Descente de croix.*

Morceau presque au trait. Le Christ est au milieu de la planche et presque de face. Son bras gauche est détaché de la croix; de l'autre côté, un homme monté sur une échelle double arrache avec des tenailles le clou qui traverse la main droite. Sur le devant, à gauche, une femme tient dans ses bras la Vierge évanouie. Au bas, vers la droite : *Rembrandt f.* 1642.

Hauteur, 0,149; largeur, 0,117.

BARTSCH, 82. — CLAUSSIN, 86. — WILSON, 87. — CH. BLANC, 57. — MIDDLETON, 216.

On ne connaît qu'un état.

Les premières épreuves ont des barbes sur le groupe à gauche, sur la couronne d'épines, sur la draperie au pied de la croix, et sur une tête de mort et des os auprès du premier plan dans le milieu.

Verstolk, 23 *fr.* 10 *c.; Arosarena,* 27 *fr.; Harrach,* 58 *fr.; Liphart,* 76 *fr.* 25 *c.; Didot,* 55 *fr.*

90. *Descente de croix* (dite *au flambeau*).

On voit le pied de la croix, dans la partie gauche, sur une colline. Au bas, un homme étend un linceul sur un brancard pour recevoir le corps du Christ que les disciples

viennent de descendre de la croix. Un peu vers la gauche sur le bord du linceul : *Rembrandt f.* 1654.

Hauteur, 0,207; largeur, 0,160.

BARTSCH, 83. — CLAUSSIN, 87. — WILSON, 88. — CH. BLANC, 58. — MIDDLETON, 242.

Il n'en existe qu'un état.

Verstolk, 23 *fr.* 10 *c.*; *Arosarena*, 22 *fr.*; *Harrach*, 41 *fr.*; *Liphart*, 147 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 30 *fr.*; *Knowles*, 187 *fr.* 50 *c.*; *Schloesser*, 200 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie, signée : *Novelli*, n° 2, et sans le nom de Rembrandt; quelquefois le nom du copiste et le numéro manquent; — 2° plus petite, par *Burnet*.

La planche est encore dans le commerce. Il faut se méfier des épreuves auxquelles on a ajouté une teinte.

91. *La Vierge de douleur.*

Elle est à mi-corps, dirigée vers la droite, au-devant d'un appui de pierre sur lequel sont placés la couronne d'épines et les clous. *Date présumée :* 1636, *selon M. Middleton, et* 1640, *d'après M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,110; largeur, 0,090.

BARTSCH, 85. — CLAUSSIN, 89. — WILSON, 90. — CH. BLANC, 59. — MIDDLETON, 202.

On a décrit deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Au Cabinet des estampes de Paris, il y a une épreuve avec de larges taches dans le haut. De fortes traces de barbes se voient en arrière de la coiffure, sous le cou de la Vierge, au-dessous des bras, sous sa main gauche et sous le vêtement à gauche. Extrêmement rare.

Verstolk, 82 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les taches du haut, ainsi que les barbes, ont disparu. Fort rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Oxford.

Nous n'oserions dire que ces différences soient un effet du tirage; nous nous bornons seulement à les signaler.

Il existe une copie du même sens, par *W. J. Smith.* On la reconnaît ainsi : dans l'original, l'ombre sur le front est irrégulière, tandis que, dans la copie, les lignes doivent avoir été faites au moyen d'une règle, et les tailles tournées vers le bas sont presque verticales; toutes les ombres, en général, ont le même caractère. Dans quelques épreuves, les initiales du graveur se voient un peu sur la droite, dans le haut de la planche.

92. *Le Transport de Jésus-Christ au tombeau.*

Son corps est étendu sur un brancard porté par quatre personnes accompagnées de quelques disciples et de femmes éplorées. Le cortège funèbre se dirige vers une caverne que l'on aperçoit sur la gauche. Au milieu du bas : *Rembrant* (le *d* manque). Morceau gravé légèrement. *Date présumée :* 1632, *selon M. Vosmaer, et* 1645, *d'après M. Middleton.*

Hauteur, 0,133; largeur, 0,108.

BARTSCH, 84. — CLAUSSIN, 88. — WILSON, 89. — CH. BLANC, 60. — MIDDLETON, 217.

Les premières épreuves sont avec quelques barbes.




Rembrant.



Robert-Dumesnil, 132 *fr.* 75 *c.*; *Verstolk*, 40 *fr.*; *Kalle*, 175 *fr.*; *Liphart*, 141 *fr.* 25 *c.*; *Schloesser*, 76 *fr.* 25 *c.*

On connaît deux copies : 1° par *Novelli;* son nom figure deux fois au bas de la planche, et son monogramme FN est entrelacé dans un petit cercle en bas, à gauche; — 2° plus petite, par *Burnet*.

93. *Jésus-Christ au tombeau.*

Les disciples sont au bas de la droite ; à gauche, les trois Marie pleurant. Dans le fond on voit une voûte en arceau avec une muraille sur laquelle il y a deux têtes de mort, et plus haut une grande arcade touche le haut de la planche. *Date présumée :* 1652.

Hauteur 0,180; largeur, 162.

BARTSCH, 86. — CLAUSSIN, 90. — WILSON, 91. — CH. BLANC, 61. — MIDDLETON, 233.

Nous n'admettons que trois états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Tout le haut de la planche n'est ombré que de simples tailles diagonales et circulaires. Une voûte basse est au-dessus des deux têtes de mort, ombrées seulement de simples tailles. Le mur sur lequel elles sont posées, vers la droite, ainsi que les deux autres murs, sont ombrés de la même manière. Le mur qui forme une des parois du sépulcre du Christ est presque entièrement blanc, à l'exception de quelques simples tailles dans le bas. Tous les personnages ne sont ombrés que de simples tailles. Le vêtement de Joseph montre de larges places blanches; il en est de même de son visage et de sa barbe, ainsi que du vêtement de la sainte Vierge, sur le front de laquelle on voit un coup de lumière. La paroi du caveau entre elle et le disciple vu de dos est toute blanche. Celui-ci a de larges coups de lumière sur la tête, le dos et la culotte. Les jambes du Sauveur et son corps sont blancs. L'homme vu de face, de l'autre côté du Christ, a la poitrine toute blanche. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 160 *fr.*; *Verstolk*, 105 *fr.*; *Drugulin*, 415 *fr.*; *Liphart*, 750 *fr.*; *Didot*, 420 *fr.*; *Schloesser, sur papier du Japon*, 762 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Tout le haut de la planche est couvert de travaux; seulement, il existe un clair au haut, à droite, surtout dans le coin. Sur 21 mill. pris en diagonale, on ne voit que des tailles obliques un peu circulaires, croisées de tailles verticales qui s'arrêtent à 6 mill. du trait de bordure. Les têtes de mort, uniformément noires, sont dans le milieu, sous la voûte basse qui a été renforcée et mieux accusée. Tout le mur au-dessous et ceux de côté, ainsi que le mur du bas près du sépulcre, sont couverts de tailles croisées en tous sens. Le vêtement, la barbe et le visage de saint Joseph sont couverts de travaux; le coup de lumière est éteint sur le front de la Vierge, ses vêtements sont couverts de tailles croisées, ainsi que les autres figures. Il n'y a plus de clair sur la paroi du caveau entre elle et le disciple vu de dos. L'homme vu de face, de l'autre côté du Christ, a la poitrine complètement ombrée, et il en est de même de celle du Sauveur; ses jambes sont restées en grande partie blanches, la droite a seulement quelques tailles près du genou. Les blancs sur le disciple vu de dos sont presque complètement éteints, mais il y a peu de travaux sur son avant-bras gauche. Tout le haut du poteau, à droite, n'a que de simples perpendiculaires. Le contour n'en est pas accusé au sommet. Le catalogue Didot a fait de cette dernière remarque un état non décrit. *Vendu* 205 *fr.*

Verstolk, 12 *fr.*; *Arosarena*, 80 *fr.*; *Liphart, épreuve teintée sur papier à la Folie*, 443 *fr.* 75 *c.*; *Knowles*, 137 *fr.* 50 *c.*

La remarque du catalogue Didot n'est indiquée pour aucune de ces épreuves. De notre deuxième état, nous avons vu au Cabinet des estampes de Paris des épreuves plus ou moins teintées et obscures. Ce travail est peut-être du fait de Rembrandt. M. Middleton décrit ainsi une épreuve qui serait antérieure : la planche est retravaillée et renforcée comme ombre; un arceau semi-circulaire se voit derrière les têtes de mort, s'élevant de la muraille vers la gauche et descendant un peu vers la droite de ces têtes. La manche, le visage et la main de saint Joseph sont retravaillés, ainsi que l'espace clair entre la Vierge et le disciple le plus rapproché d'elle. Au Musée d'Amsterdam, dit-il, il y a trois épreuves de cet état, dont deux sur parchemin.

Troisième état (4e de Middleton). Dans le coin du haut, à droite, à 14 millimètres de l'angle, il y a une série de tailles horizontales croisant les verticales sur une largeur de 5 mill., s'étendant en biais, dans le bas, contre le trait de bordure, et s'arrêtant dans le haut à 3 mill. du trait carré. Le poteau, à droite, a son contour dans le haut très fortement marqué, et les tailles verticales qui l'ombraient seules, surtout contre le trait carré, sont croisées par une série de tailles obliques plus fines tirées de gauche à droite.

Harrach, 85 *fr.*

A la vente Verstolk, se trouvait une épreuve couverte d'une teinte grise imitant le lavis à l'encre de Chine, où l'on voyait dans le fond des fenêtres gothiques. Elle fut vendue 188 fr., et achetée par le Musée d'Amsterdam. M. Charles Blanc la regarde comme une épreuve du premier état; M. Middleton, au contraire, la range dans son troisième, ce qui est présumable. Les fenêtres gothiques sont évidemment une supercherie de la part de celui qui a teinté l'estampe. M. Middleton n'attribue pas à Rembrandt les retouches du quatrième état, ni les épreuves de fantaisie qui ont été tirées.

94. *Les Disciples d'Emmaüs.*

Jésus-Christ est à table entre deux de ses disciples, tenant un morceau de pain de chaque main. A gauche, un des disciples est debout, les mains jointes et élevées. Sur le devant, un cuisinier descend un escalier. Au bas de la gauche : *Rembrandt f.* 1654.

Hauteur, 0,212; largeur, 0,160.

BARTSCH, 87. — CLAUSSIN, 91. — WILSON, 92. — CH. BLANC, 63. — MIDDLETON, 237.

Il y a deux états de cette pièce.

Premier état. Les rayons qui sont autour de la tête de Jésus-Christ sont interrompus, ainsi que les contours du chapeau qui pend sur le dos du disciple placé à droite.

Robert-Dumesnil, 50 *fr.* 25 *c.*; *Verstolk*, 52 *fr.* 50 *c.*; *Liphart*, 500 *fr.*; *Kalle*, 251 *fr.* 25 *c.*; *Didot*, 250 *fr.*; *Schloesser*, 450 *fr.*

Deuxième état. Les parties défectueuses des rayons ont été retravaillées; les contours du chapeau sont complets. Il y a une ombre à côté de la tête du disciple qui est debout, ainsi que sur le rideau du baldaquin, vers la droite.

Harrach, 27 *fr.*; *Knowles*, 130 *fr.*; *Schloesser*, 65 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie, d'après une épreuve du deuxième état; au bas, dans un espace clair : *Georg. Leop. Hertel exc. A. V.* [2]; — 2° plus petite, par *Burnet*.

95. *Les Petits Disciples d'Emmaüs.*

Sur la droite, Jésus-Christ rompt le pain ; il a un chien à ses pieds sur le devant. Un des disciples, à droite, coupe un gigot qu'il tient de la main gauche ; un autre, tout à fait à gauche, assis dans un fauteuil, prie Dieu les mains jointes et élevées. Au milieu de la marge du bas : *Rembrandt f.* 1634.

Hauteur, 0,102; largeur, 0,072.

BARTSCH, 88. — CLAUSSIN, 92. — WILSON, 93. — CH. BLANC, 62. — MIDDLETON, 194.

M. Ch. Blanc décrit deux états.

Premier état. Il y a des tailles horizontales au-dessous de celles qui existaient déjà sur le pied de la table.

Galichon, 180 *fr.*





Deuxième état. Le pied de la table est couvert de contre-tailles dans toute sa longueur, jusqu'à la lumière.

Simon, 26 fr.; Harrach, 31 fr.; Liphart, sans désignation d'état, 125 fr.; Didot, 25 fr.



M. Middleton déclare n'avoir jamais pu vérifier les deux états ci-dessus; il ajoute que les plus belles épreuves offrent des tailles fines et verticales sur et au-dessous du pied du Christ, que l'on voit aussi sur la droite du pied de la table et également au-dessous de la poitrine du chien. Une épreuve dans cette condition est à Cambridge, mais les tailles ont disparu très vite.

La planche a été grossièrement retouchée. Sur quelques épreuves, on voit un trait échappé allant de gauche à droite, au travers du pied de la table.

On connaît deux copies : 1° en contre-partie; au bas, dans un espace clair : *An° 1636*; — 2° en contre-partie, très mauvaise.

M. Vosmaer cite des copies par *J. H. Suhrland en 1755*, et par *J. L. C. van den Berch van Heemstede.*

96. *Jésus-Christ au milieu de ses disciples.*

Il leur apparaît après sa mort, debout, dirigé un peu vers la gauche, où saint Thomas est à genoux devant lui. Les autres disciples, placés de deux côtés, semblent exprimer leur étonnement de l'incrédulité de l'un d'eux. Au milieu du bas : *Rembrandt f. 1650.*

Hauteur, 0,162; largeur, 0,212.

BARTSCH, 89. — CLAUSSIN, 93. — WILSON, 94. — CH. BLANC, 46. — MIDDLETON, 225.

Ce morceau, très légèrement gravé, est rare avec le fond sale et les barbes.

Robert-Dumesnil, 20 fr. 40 c.; Debois, 76 fr.; Verstolk, 21 fr.; Arosarena, 51 fr.; Kalle, 320 fr.; Liphart, 125 fr.; Didot, 100 fr.; Schloesser, 251 fr. 25 c.

97. *Saint Pierre et saint Jean à la porte du Temple.*

(PIÈCE EN LARGEUR)

Dans le lointain, sur la droite, on voit un amphithéâtre rempli par une grande foule. Saint Pierre guérit un paralytique à la porte du Temple. A gauche, sur le devant, un pauvre estropié, à terre, vu par le dos, implore le secours de saint Pierre qui est debout, ainsi que saint Jean. Tous deux, enveloppés de manteaux, ressemblent à de véritables mendiants. Au bas, sur la pierre où est assis l'estropié : *Rembrandt f.* 1659.

Hauteur, 0,180; largeur, 0 216.

BARTSCH, 94. — CLAUSSIN, 97. — WILSON, 98. — CH. BLANC, 66. — MIDDLETON, 254.

Nous décrirons quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Le devant du vêtement de saint Pierre, sous son manteau, qui ressemble à un plastron, offre un creux intérieur très prononcé sous le bras droit et a une largeur de 27 mill. Au-dessus de sa cuisse gauche, une ombre diagonale monte sous le bras gauche; sa longueur est de 5 mill. Le pavé en avant des marches a seulement des tailles horizontales et diagonales tirées de droite à gauche. Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Le plastron, sous le bras droit, est redressé; la largeur est la même dans le milieu; mais au-dessous, la partie saillante a été enlevée presque en totalité, et la largeur en cet endroit est de 19 mill. L'ombre, dans le coin, au-dessous du bras gauche, a 12 mill. Les belles épreuves ont beaucoup de barbes.

Robert-Dumesnil, 140 *fr.; Verstolk*, 61 *fr.* 50 *c.; Arosarena*, 121 *fr.; Harrach*, 58 *fr.; Liphart*, 113 *fr.* 75 *c.; Didot*, 95 *fr.; Knowles*, 235 *fr.; Schloesser*, 150 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. L'ombre diagonale de droite à gauche, qui se trouve sur l'arcade, au haut à gauche, est prolongée d'environ 8 mill. au delà du point où le baldaquin touche à l'arcade; dans l'état précédent, elle en était éloignée de la même distance. Une ombre fine verticale couvre le premier plan, s'étendant presque jusqu'aux basques et à la jambe de saint Jean. Au côté droit du premier plan, il y a un travail délicat de gauche à droite. La partie claire du terrain, au milieu de l'estampe, est notablement diminuée. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Nous avons vu une épreuve de cet état sur un papier un peu épais, assez ancien, mais que nous croyons du siècle dernier, et où les pontuseaux sont à 27 mill.

QUATRIÈME ÉTAT. L'ombre diagonale sur l'arcade, à gauche, rencontre une bande de maçonnerie qui traverse l'arcade. Le premier plan, à droite, est ombré par des traits verticaux et irréguliers; ces traits se continuent presque auprès de la basque et de la jambe de saint Jean. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

M. Middleton exprime l'opinion que les différences qui constituent le quatrième état ne sont pas du fait de Rembrandt, mais de beaucoup postérieures.

98. *Saint Pierre et saint Jean à la porte du Temple.*

(PIÈCE EN HAUTEUR)

Sur la droite, le paralytique est assis à terre, ayant deux béquilles à côté de lui; saint Pierre, debout, étend les bras; saint Jean est à côté. Sur la gauche, un morceau d'architecture; dans le bas, une porte au travers de laquelle on voit deux Juifs à mi-corps. *Date présumée :* 1655.

Hauteur, 0,225; largeur, 0,069.

BARTSCH, 95. — CLAUSSIN, 98. — WILSON, 99. — CH. BLANC, 67. — MIDDLETON, 249.







Pièce gravée au trait et de la plus grande rareté. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Amsterdam.

Cette pièce est décrite sous le nº 331 dans le catalogue d'Amadé de Burgy; elle se vendit alors 15 fr.

99. *Saint Pierre.*

Il est à genoux, de face, tenant une clef de chaque main. Sa droite est élevée et appuyée sur un bâton; la gauche est posée sur un rocher. Au bas, sur la droite : *Rembrandt f.* 1645.

Hauteur, 0,133; largeur, 0,117.

BARTSCH, 96. — CLAUSSIN, 99. — WILSON, 101. — CH. BLANC, 67. — MIDDLETON, 219.

Robert-Dumesnil, 21 *fr.* 90 *c.; Harrach*, 51 *fr.; Kalle*, 187 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 75 *fr.; Didot*, 48 *fr.; Knowles*, 106 *fr.* 25 *c.*

La morsure de cette planche ayant manqué, les épreuves sont toujours extrêmement faibles; dans les meilleures, les bords de la planche sont sales.



100. *Le Martyre de saint Étienne.*

Il est à genoux au milieu de l'estampe; un Juif, les bras élevés, tient une grosse pierre pour l'assommer. Sur le devant, à gauche, un autre Juif ramasse une pierre. On lit dans une petite place réservée au bas de la planche : *Rembrandt f.* 1635.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,086.

BARTSCH, 97. — CLAUSSIN, 100. — WILSON, 102. — CH. BLANC, 68. — MIDDLETON, 197.

Verstolk, 52 *fr.* 50 *c.*; *Arosarena*, 29 *fr.*; *Didot*, 61 *fr.*

M. Guichardot, dans la vente Van den Zande, mentionnait un premier état, non décrit, avant que les travaux dans les ombres aient été retravaillés au burin, principalement sur la figure du soldat.

Vanden Zande, 61 *fr.*; *même estampe*, *Dreux*, 105 *fr.*; *Kalle*, 100 *fr.*; *Heimsoeth*, 107 *fr.* 50 *c.*; *Knowles*, 37 *fr.* 50 *c.*

La planche existe encore.

On connaît une copie en contre-partie. Dans un espace clair, au bas : *Jan de Ridder na Rembrand.*

101. *Le Baptême de l'eunuque de la reine Candace.*

Il a un genou en terre ; saint Philippe le baptise. Derrière lui, un petit Maure qui porte le manteau et le bonnet de l'eunuque. On voit dans le fond un chariot attelé de plusieurs chevaux et surmonté d'un parasol. Au bas de l'estampe, à droite : *Rembrandt,* et au-dessous : *f.* 1641.

Hauteur, 0,183 ; largeur, 0,214.

BARTSCH, 98. — CLAUSSIN, 101. — WILSON, 103. — CH. BLANC, 69. — MIDDLETON, 210.

On connaît deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Sur le devant, à droite, on voit sur l'eau une petite élévation figurant une cascade. Elle n'est ici marquée que par quelques traits irréguliers; à l'égard de l'eau qui est au-dessus, les tailles ne sont pas continues. Le rocher, à droite, est blanc dans le haut et ombré seulement de simples tailles. Il y a des barbes au milieu et sur la gauche. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Galichon, 345 *fr.*; *Kalle*, 112 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'eau au-dessus de la cascade est marquée par des tailles horizontales continues, mais elle offre, surtout à la gauche, des tailles obliques assez fortes. On voit, dans le milieu, des tailles obliques suivies de perpendiculaires. Le rocher est ombré dans le haut; les tailles sont beaucoup plus serrées; au-dessous, il y a une série de tailles perpendiculaires qui n'existaient pas précédemment.

Robert-Dumesnil, 20 *fr.* 40 *c.*; *Didot*, 50 *fr.*; *Schloesser*, 87 *fr.* 50 *c.*

Zani mentionne une copie sans la décrire.

102. *La Mort de la Vierge.*

Elle expire dans un lit à colonnes placé au fond de la gauche. Un grand prêtre, debout, la regarde ; plusieurs personnes pleurent. Un homme relève l'oreiller sur lequel repose la tête de la Vierge, et lui présente un mouchoir, tandis qu'un médecin lui tâte le pouls. A gauche, une grande figure assise à table, lisant dans un livre. On voit dans le haut une gloire d'anges. Au bas, vers la gauche : *Rembrandt f.* 1639.

Hauteur, 0,396 (la marge du bas, 0,011); largeur, 0,315.

BARTSCH, 99. — CLAUSSIN, 102. — WILSON, 104. — CH. BLANC, 70. — MIDDLETON, 207.

Trois états de cette pièce nous sont connus.

PREMIER ÉTAT. Le grand fauteuil que l'on voit dans le bas, à droite, est en partie ombré. Le dessus du bras gauche n'a que quelques tailles obliques; la barre qui relie les pieds du fauteuil est légèrement travaillée. Des essais de pointe et des traits échappés se voient principalement dans le coin droit, traversant le trait de bordure et s'étendant sur la marge. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.



Durazzo, 2,160 *fr.; Guichardot, épreuve moins belle*, 1,000 *fr.; Liphart, un coin restauré*, 551 *fr.; Schloesser*, 4,500 *fr.*

Deuxième état. La partie supérieure du bras gauche du fauteuil est ombrée par des tailles profondes dans une direction longitudinale; sur le dossier, une taille horizontale croise les verticales; un travail croisé servant d'ornement borde le siège, et la barre qui relie les pieds est fortement ombrée par des tailles horizontales continues. Tout au bas, à partir du nom de Rembrandt, un trait au-dessus de celui de bordure s'étend jusqu'aux deux tiers de l'estampe et devient parfaitement visible dans toutes ses parties. British Museum.

Verstolk, 84 *fr.; Harrach*, 181 *fr.; Galichon*, 205 *fr.; Didot*, 495 *fr.; Kalle*, 443 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 125 *fr.*

M. Middleton décrit comme troisième un état qui se fait remarquer par l'enlèvement au brunissoir des égratignures ou des essais de pointe dont nous venons de parler. Nous croyons que leur disparition vient du tirage; ce qui est confirmé par une épreuve que nous possédons, où ces signes apparaissent encore, mais déjà fort affaiblis. Cabinet de Paris, Amsterdam, British Museum.

Troisième état. La planche usée a été retouchée dans beaucoup d'endroits. Les tailles sont plus profondes; un léger travail vertical se voit sur un des montants du lit placé contre la main droite d'un des disciples dont les mains sont posées sur le lit.

On connaît deux copies : 1° en contre-partie, par *Denon*, sur une planche de même grandeur; près de la chaise, sur la gauche : *Rembrandt* 1639; et au bas, à droite : *D N* 1783; — 2° en sens inverse, citée par Vosmaer.

TABLE DES SUJETS DU NOUVEAU TESTAMENT

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE.

PIÈCES DATÉES.

56.	Présentation au Temple.	1630
69.	Jésus au milieu des Docteurs.	1630
57.	Fuite en Égypte : *Rembrandt inventor et fecit.*	1633
75.	Le Bon Samaritain.	1633
88.	Grande Descente de croix.	1633
49.	L'Annonciation aux bergers.	1634
73.	La Samaritaine aux ruines.	1634
95.	Petits Disciples d'Emmaüs.	1634
80.	Les Vendeurs chassés du Temple.	1635
100.	Martyre de saint Étienne.	1635
76.	L'Enfant prodigue.	1636
84.	L'*Ecce Homo*.	1636
102.	La Mort de la Vierge.	1639
74.	La Décollation de saint Jean-Baptiste.	1640
64.	La Vierge et l'Enfant Jésus sur les nuages.	1641
101.	Le Baptême de l'eunuque.	1641
78.	La Petite Résurrection de Lazare.	1642
89.	La Descente de croix.	1642
62.	Le Repos en Égypte.	1645
99.	Saint Pierre.	1645
96.	Jésus au milieu de ses disciples.	1650
58.	La Fuite en Égypte, effet de nuit.	1651
68.	Jésus discutant avec les Docteurs.	1652
85.	Les Trois Croix.	1653
52.	La Circoncision.	1654
60.	La Fuite en Égypte.	1654
66.	La Sainte Famille (Vierge au chat).	1654
67.	Jésus au milieu des docteurs.	1654
70.	Jésus ramené du Temple.	1654
90.	Descente de croix au flambeau.	1654
94.	Disciples d'Emmaüs.	1654
82.	Jésus-Christ au jardin des Oliviers.	1655
83.	Jésus-Christ présenté au peuple.	1655
72.	La Samaritaine.	1658
97.	Saint Pierre et saint Jean à la porte du Temple (pièce en largeur).	1659

DATES PRÉSUMÉES.

53.	Petite Circoncision.	1630
59.	Fuite en Égypte griffonnée.	1630
65.	Sainte Famille.	1632
79.	Grande Résurrection de Lazare.	1632
92.	Jésus transporté au tombeau.	1632
87.	Jésus-Christ en croix.	1634
81.	Le Denier de César.	1635
54.	Présentation au Temple voûté.	1639
91.	La Vierge de douleurs.	1640
63.	Repos en Égypte, effet de nuit.	1647
86.	Jésus-Christ entre les deux larrons.	1648
77.	Jésus-Christ guérissant les malades.	1650
51.	Adoration des bergers.	1652
71.	Petite Tombe.	1652
93.	Jésus-Christ au tombeau.	1652
50.	Nativité.	1654
61.	Fuite en Égypte, goût d'Elzheimer.	1654
98.	Saint Pierre et saint Jean à la porte du Temple (pièce en longueur).	1655
55.	Présentation au Temple.	1658

QUATRIÈME CLASSE

SAINTS



103. *Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre.*

Il est dans le milieu, dirigé vers la gauche et assis sur une hauteur, au bas d'un arbre.

Le lion, en travers de l'estampe, est à ses pieds, marchant vers la droite. Près d'une tête de mort, 1634; à gauche, dans l'autre coin : *Rembrandt f.*

Hauteur, 0,108; largeur, 0,090.

BARTSCH, 100. — CLAUSSIN, 103. — WILSON, 105. — CH. BLANC, 71. — MIDDLETON, 190.

M. Middleton décrit deux états.

PREMIER ÉTAT. L'ombre sur l'arbre portée par la figure est défectueuse ayant manqué à l'eau-forte. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum, Cambridge, Oxford.

DEUXIÈME ÉTAT. Ce défaut a été corrigé par un nouveau travail.

Robert-Dumesnil, 38 fr. 20 c.; Arosarena, 26 fr.; Harrach, 58 fr.; Kalle, 112 fr. 50 c.; Liphart, 58 fr. 75 c.; Didot, 62 fr.

Nous avons examiné deux épreuves au Cabinet de Paris. Dans l'une l'ombre est noire le long du dos, dans l'autre on voit à cette place une série de tailles obliques qu'on n'apercevait pas précédemment. Dans une autre épreuve que nous avons eu l'occasion de voir, cette ombre entre le dos et l'arbre se partage en deux parties : celle qui est le long du dos paraît plus claire sur un millimètre et demi, ensuite un contour un peu circulaire accentue l'ombre du côté de l'arbre.

Robert-Dumesnil avait indiqué un état reconnaissable à un reflet très distinct le long du dos du saint. Cette remarque est très douteuse. L'épreuve retirée à 20 florins à la vente Verstolk, en 1847, ne fut plus vendue que 8 florins en 1851.

Robert-Dumesnil, 88 fr. 75 c.; Verstolk, même épreuve, en 1847, 42 fr.

On connaît quatre copies : 1° dans le même sens; très trompeuse; le nom de Rembrandt et la date manquent; — 2° très médiocre, du même sens, sans nom ni date, par *Campion;* — 3° en contre-partie, par *Salomon Savry;* au premier plan, au-dessous des pattes de derrière du lion, on lit : *Rembrandt in.* 1630; — 4° en contre-partie; le crâne dans le coin est un morceau blanc sans signification.

Les premiers catalogues avaient donné à cette pièce la date de 1654, et si elle eût été vraie, on aurait pu avoir des doutes sur l'authenticité de cette production, qui ne rappelle en rien les dernières manières du maître. Duchesne, dans le Catalogue Denon, redressait cette erreur et établissait la date réelle de 1634, que depuis cette époque tous les autres iconographes ont maintenue.

Cette estampe a été contestée, mais il est bien difficile de rien établir de sérieux à cet égard. Il faut toujours faire intervenir l'inévitable Ferdinand Bol, sans qu'on puisse produire à l'appui aucune estampe de ce dernier qui démontre qu'en 1634 il eût été capable d'exécuter quelque chose de semblable.

On s'est rejeté sur le lion qu'on a qualifié d'*héraldique,* ce qui est assez vrai; mais il est facile d'admettre que Rembrandt n'avait pas eu, à cette époque, l'occasion d'étudier ces animaux, assez rares en Europe et peut-être encore plus en Hollande, dont il leur était presque impossible de supporter le climat froid et humide. Ce n'est que beaucoup plus tard que Rembrandt eut l'occasion de dessiner des lions à Amsterdam, ce qui donna naissance aux études que l'on connaît, et dont on retrouve des spécimens si remarquables dans les collections publiques et particulières.

La grande figure de saint Jérôme a eu, depuis le commencement de la peinture et de la gravure, le privilège de passionner les artistes. On trouve un certain nombre de gravures très anciennes qui le représentent. Lucas de Leyde, et surtout Dürer, dans une de ses plus belles compositions, l'ont reproduit avec amour. On connaît les estampes d'Augustin Carrache, celles de Ribera, et encore plus la magnifique composition du Dominiquin qui, peignant le saint à ses derniers moments, a doté le monde d'un des plus beaux tableaux. Rembrandt a représenté saint Jérôme six fois; deux autres compositions lui sont encore attribuées. Ce Père de l'Église était, d'ailleurs, digne de ces éclatants hommages.

Né à Stridon ou Stridonia, ville de Dalmatie aujourd'hui détruite, vers l'an 346, il avait pour



père Eusèbe, homme riche et chrétien. Il reçut donc l'instruction distinguée qui était le partage des jeunes gens de son rang. Envoyé à Rome vers sa dix-huitième année, il devint l'élève de Donat, le grammairien le plus éminent de cette époque, et, pour ses études de rhétorique, de Victorin, auquel ses succès dans l'enseignement firent plus tard élever une statue dans le forum de Trajan.

Ce furent la vue et l'intelligence de Rome chrétienne qui décidèrent saint Jérôme à recevoir le baptême, ce qui ne le préserva pas de quelques faiblesses; mais plus tard, revenu complètement à Dieu, il chercha un refuge dans la solitude, à Bethléem. Dans cette retraite, il produisit ses plus beaux ouvrages et travailla ensuite pendant douze ans à la version des livres saints, qui fut adoptée presque en totalité par l'Église, et que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de *Vulgate*. Saint Jérôme, qui n'avait pas cessé d'être en correspondance avec un certain nombre de dames romaines de la plus haute naissance, en décida quelques-unes à venir fonder des monastères dans la Terre Sainte. Un certain nombre d'années après, il reçut dans un hospice qu'il avait fondé à Bethléem les réfugiés de Rome qui avaient fui cette ville, dont Alaric s'était emparé en 410. Plusieurs de ses amis qu'il avait laissés dans la Ville éternelle accoururent lui demander un asile; mais sept ans plus tard, en 417, l'hospice des pèlerins, la cellule de saint Jérôme, furent assaillis par des bandits soudoyés par les hérétiques de Jérusalem. Saint Jérôme put leur échapper en se réfugiant dans une forteresse voisine; mais lorsque, après un moment de calme, il rentra dans sa retraite, sa vie ne fut plus qu'une lente et douloureuse agonie; il expira le 20 septembre 420, âgé de soixante-quatorze ans. Son corps, enterré d'abord sous les ruines d'un monastère, fut plus tard rapporté à Rome. Il est maintenant déposé dans la chapelle de Sainte-Marie-Majeure ou *Tibérienne,* bâtie par Sixte V. Saint Jérôme est un des plus grands docteurs de l'Église, et en même temps un des derniers représentants de la bonne latinité.

Nous ajouterons qu'il n'a jamais été cardinal. Le chapeau dont les artistes accompagnent son image est purement le symbole de l'élévation de son génie, et le lion près de lui est l'emblème de la force.

104. *Saint Jérôme en prière* (pièce cintrée).

Il est dans le milieu, à genoux, tourné vers la gauche. Un grand livre ouvert est devant lui. Dans le fond de la droite, est le lion. Au bas du même côté : *Rembrant ft.* 1632.

Hauteur, 0,110; largeur, 0,081.

BARTSCH, 101. — CLAUSSIN, 104. — WILSON, 106. — CH. BLANC, 72. — MIDDLETON, 183.

On connaît trois états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT, décrit par M. Middleton. La ligne de l'arceau n'est pas continue; le travail n'est pas porté jusqu'au côté droit de la planche; il n'y a pas d'ombre au-dessous de l'arcade dans le haut, à gauche. Cette épreuve très rare est dans la collection du duc d'Arenberg, à Bruxelles.

DEUXIÈME ÉTAT. Il y a une ombre au-dessous de l'arcade, au haut du côté gauche; la ligne de l'arceau n'est pas continue.

Robert-Dumesnil, 29 *fr.* 30 *c.; Verstolk,* 63 *fr.; Kalle,* 56 *fr.* 25 *c.; Liphart,* 101 *fr.* 25 *c.; Didot,* 60 *fr.; Schloesser,* 125 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. Le contour de l'arcade sur le côté droit est retravaillé et continu; le travail est porté jusqu'au bord droit de la planche qui est retouchée dans d'autres endroits. Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Verstolk, 42 *fr.*

105. *Saint Jérôme à genoux.*

Il est vu de trois quarts, tourné vers la droite, les mains jointes ; le lion est derrière lui, dirigé du même côté. Dans le fond, à gauche, il y a un livre fermé et un pot dessus. Vers le haut de la droite, on lit : *Rembrandt,* et au-dessous : *f.* 1635 (le dernier chiffre est faiblement marqué).

Hauteur, 0,115 ; largeur, 0,081.

BARTSCH, 102. — CLAUSSIN, 105. — WILSON, 107. — CH. BLANC, 73. — MIDDLETON, 199.

Verstolk, 21 *fr.; Galichon,* 25 *fr.*

On connaît trois copies : 1° en contre-partie; l'anse de la cruche est anguleuse dans l'original : elle est ronde dans la copie ; — 2° en contre-partie, attribuée à *Basan;* la planche est plus haute, et le nom de Rembrandt paraît deux fois, sur le fond clair, à gauche;—3° en contre-partie, sur une planche plus petite; dans le haut, à gauche : *Rembrandt. A. De Vos fec.* 1677.

106. *Saint Jérôme écrivant.*

Au bas d'un gros tronc d'arbre, on voit la tête du lion. Le saint est assis sur la droite ; il porte des lunettes, et écrit dans un livre placé sur une planche à l'extrémité de laquelle il y a une tête de mort. Au-dessous du tronc d'arbre, dans une bande renfermée par un trait en dedans de la planche : *Rembrandt f.* 1648.

Hauteur, 0,178 ; largeur, 0,129.

BARTSCH, 102. — CLAUSSIN, 106. — WILSON, 108. — CH. BLANC, 74. — MIDDLETON, 223.

Il y a deux états de cette estampe.

Premier état. Avant le nom de Rembrandt et la date : avant des tailles sur la face, le cou et la gorge du lion ; avant une série de tailles obliques au-dessous des pieds du saint et également au coin des plantes qui sont au bord de l'eau, vers le milieu ; celles que l'on y voit sont en petit nombre et droites ; la grande plante entre l'arbre et saint Jérôme est blanche et divisée seulement en trois grandes feuilles. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Revil, 409 *fr.; Robert-Dumesnil,* 655 *fr.; Verstolk,* 275 *fr.; Arosarena,* 480 *fr.*

Deuxième état. Avec le nom, la date et les traits qui les renferment. Les joues du lion, qui étaient claires, sont ombrées, ainsi que son cou et sa gorge. Au-dessous des pieds du saint, il y a une série de tailles obliques tirées de droite à gauche. La grande plante entre l'arbre et saint Jérôme a ses feuilles ombrées ; une quatrième feuille tronquée a été ajoutée vers la droite. Dans le bas au bord de l'eau, près du nom de Rembrandt, il y a une série de tailles obliques. M. Vosmaer assigne à cette pièce la date 1642, mais d'après le travail des barbes nous croyons qu'il faut lire 1648.

Harrach, 350 *fr.; Kalle,* 530 *fr.* 50 *c.; Liphart, coins restaurés,* 231 *fr.* 50 *c.; Didot,* 530 *fr.; Schloesser,* 376 *fr.* 25 *c.*

107. *Saint Jérôme.*

Dans le goût d'Albert Dürer. Dans le lointain, vers la droite, on voit un village sur une hauteur. Au bas est une chute d'eau et un pont que traversent deux personnes. Le









saint est assis dans le bas, à gauche, tenant un livre de ses deux mains. Le lion, vu par derrière, est vers le milieu, au haut d'une butte de terre. Pièce non finie. *Date présumée :* 1653.

Hauteur, 0,259; largeur, 0,207.

BARTSCH, 104. — CLAUSSIN, 107. — WILSON, 106. — CH. BLANC, 75. — MIDDLETON, 223.

Il y a deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Les piliers verticaux du pont de bois sont faiblement marqués; celui de gauche n'est formé que de trois traits principaux : l'estampe est couverte de manière noire. On rencontre des épreuves sur papier du Japon. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 254 *fr.* 50 *c.; Debois,* 905 *fr.; Harrach,* 590 *fr.; Galichon,* 2,605 *fr.; Didot,* 2,100 *fr.; Kalle,* 887 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les piliers du pont sont repris à la pointe sèche. Celui de gauche est formé de cinq traits principaux, au lieu de trois ; celui de droite présente dans sa longueur deux tailles nouvelles qui en figurent l'épaisseur. Les belles épreuves de cet état ont encore beaucoup de barbes.

Arosarena, 200 *fr.; Liphart,* 626 *fr.; Schloesser,* 2,397 *fr.* 75 *c.*

M. Seymour Haden dit que cette planche est en grande partie empruntée à un dessin du Titien. Nous ne saurions rien affirmer à cet égard. M. Middleton ajoute : « Les figures de saint Jérôme et du lion sont tellement supérieures aux autres parties de la composition, particulièrement au feuillage, que nous ne serions nullement surpris si, un jour, on trouvait une épreuve de cette scène sans les figures, absolument comme l'original de la *Fuite en Égypte dans le goût d'Elzheimer.* Je suis persuadé que d'autres travaux ont été grattés pour faire place à la figure du saint, et qu'ils se verront aussi clairement que celles de Tobie et de l'ange lorsque nous saurons où il faudra les chercher. »

108. *Saint Jérôme en méditation.*

Il est représenté assis dans une pièce sombre, devant une table, près d'une fenêtre qui est placée sur la droite. On aperçoit avec peine un lion couché, au bas de la table, sur laquelle est placé un crucifix. A gauche, un escalier tout à fait dans l'obscurité. Dans la marge du bas : *Rembrandt f.* 1642.

Hauteur, 0,151; largeur, 0,173.

BARTSCH, 105. — CLAUSSIN, 108. — WILSON, 110. — CH. BLANC, 76. — MIDDLETON, 214.

Deux états de cette pièce sont connus.

PREMIER ÉTAT. La partie de la croisée qui est la plus proche de la droite de l'estampe est moins ouverte, étant à moitié cachée par un rideau qui descend presque en ligne droite. Cette épreuve est ordinairement si chargée de noir qu'on ne voit pas le lion.

Robert-Dumesnil, 279 *fr.; Verstolk, même épreuve,* 50 *fr.; Harrach,* 20 *fr.; Didot,* 700 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'ouverture de la croisée est plus grande, le rideau étant un peu tiré par le bas et formant une courbe semblable au croissant de la lune.

Kalle, 106 *fr.* 25 *c.*

Quant à un troisième état, ce n'est qu'une retouche grossière bien postérieure à Rembrandt et qui ne mérite pas d'entrer dans le cabinet d'un amateur.

Le nº 109 de Claussin: *Saint Jérôme, à genoux, méditant devant une tête de mort* (haut., 387 mill.; larg., 331), a été rejeté depuis quelque temps de l'œuvre du maître. On l'a fait disparaître du Cabinet des estampes de Paris où il figurait encadré au milieu d'autres gravures de Rembrandt. Cependant cette question est loin d'être décidée définitivement. Pierre Yver (nº 99), Bartsch (nº 106), Claussin, Wilson

(nº 111) l'avaient admis; M. Ch. Blanc l'a rejeté. Depuis cette époque, M. Vosmaer l'a rétabli dans l'œuvre du maître comme un de ses premiers essais. Selon lui, ce serait une étude pour le tableau qui figurait dans la galerie Suermondt, et qui est daté de 1629. M. Middleton a maintenu cette pièce (nº 175) moins par conviction que par déférence pour l'opinion de M. Vosmaer.

109. *Saint François.*

Il prie à genoux, les mains jointes sur un livre ouvert placé sur une pierre au bas d'un arbre. Devant le saint est un crucifix. Au haut à droite, on voit un bâtiment formant chapelle surmonté d'une petite croix. On lit au bas de la droite, dans une petite bande formée d'un trait et renfermée dans l'estampe, en petits caractères : *Rembrandt f.* 1657.

Hauteur, 0,189; largeur, 0,241.

BARTSCH, 107. — CLAUSSIN, 110. — WILSON, 112. — CH. BLANC, 78. — MIDDLETON, 252.

Il y a deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La place entre saint François et l'arbre n'est pas ombrée ; le côté droit de la planche est blanc; le nom et la date sont gravés en petites lettres. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, épreuve sur parchemin, 468 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'espace entre saint François et le tronc d'arbre est ombré par un travail vigoureux de pointe sèche ; on voit, dans le bas à gauche, un feuillage additionnel. Le côté droit de la planche, qui était blanc auparavant, est complété par l'addition de quelques fabriques. Le nom et la date sont gravés une seconde fois en caractères fortement marqués ; on voit encore l'ancien nom au-dessous et les deux chiffres 57 un peu plus à droite. Les belles épreuves de cet état ont encore beaucoup de barbes.

Robert-Dumesnil, 280 *fr.; Verstolk,* 315 *fr.; Arosarena,* 910 *fr.; Harrach,* 365 *fr.; Kalle,* 2,257 *fr.* 50 *c.; Liphart,* 1,025 *fr.; Didot,* 2,400 *fr.; Knowles,* 1,187 *fr.* 50 *c.*

On a cité un troisième état de cette planche. M. Middleton déclare n'avoir jamais pu réussir à le voir. C'est peut-être quelque épreuve retouchée à l'encre de Chine.

Rembrandt n'a consacré qu'une seule estampe à saint François; mais celle-ci, qui appartient à ses dernières manières, est un de ses meilleurs ouvrages : l'effet des barbes y est admirable, et la ferveur du saint parfaitement rendue.

Saint François naquit, en 1182, à Assise, ville de l'Ombrie. Son père était Pierre Bernardon, marchand assez riche, dont le principal commerce se faisait avec la France. Le nom de baptême du fils était Jean; mais son père lui ayant fait apprendre le français, langue nécessaire à ses correspondances, le jeune homme y devint si habile que le nom de *François* lui resta. Il aimait le plaisir et la dépense, ce qui ne s'accordait pas avec les goûts de son père, uniquement occupé du gain de son commerce; mais bientôt François, qui était extrêmement charitable, fut ramené à Dieu par le dévouement qu'il ne cessait de montrer aux malades, à ceux surtout dont la vue était le plus repoussante. Il fréquentait les hôpitaux de lépreux, faisait leurs lits, pansait leurs plaies et leur parlait de Dieu. Après un voyage à Rome, où il s'était consacré au service des pauvres, il retourna à Assise. Son père le reçut avec une irritation extraordinaire, le maltraita au point qu'il fut enfermé et lié comme un insensé. Son père l'ayant cité devant l'évêque, saint François déclara à l'instant qu'il renonçait à tout héritage paternel; il rendit ce qu'il avait d'argent et se dépouilla de ses habits, ne gardant pour se couvrir que le manteau d'un paysan. Il se retira ensuite dans les bois, résolu de ne vivre que d'aumônes. Trois disciples vinrent se mettre sous sa direction; ils vendirent leurs biens et les distribuèrent aux pauvres. D'autres se réunirent à eux, et peu de temps après ils



étaient au nombre de cent vingt-sept. Il ordonnait à ses disciples de n'avoir rien en propre; il les autorisait à mendier, et leur travail ne devait obtenir aucun salaire. Par humilité, il donna à son ordre le nom de *Frères mineurs*. Après quelques difficultés, il fut approuvé par le pape. Des maisons se fondèrent en France, en Espagne, en Angleterre. Saint François envoyait des missionnaires dans les pays infidèles. Il se rendit lui-même en Syrie et plus tard en Égypte, où il essaya de convertir le soudan. Pour preuve de l'excellence et de la vérité de la religion chrétienne, il lui offrit d'entrer avec un de ses imans dans un bûcher ardent, pour qu'on vît lequel des deux cultes Dieu favoriserait. Le soudan ayant répondu qu'aucun des siens ne voudrait courir un pareil risque, saint François offrit alors d'y entrer seul, mais le soudan n'y voulut point consentir.

Revenu en Italie, il se retira, vers l'Assomption de l'année 1224, sur le mont Alverne, dans les Apennins, et s'y fit dresser une petite cellule. C'est là que la veille de l'Exaltation de la Sainte-Croix, après s'être livré aux austérités d'un jeûne rigoureux et à une longue contemplation, il eut la fameuse apparition dans laquelle il reçut l'impression des stigmates. « Il vit, dit saint Bonaventure, descendre du ciel un séraphin ayant six ailes de feu..... Entre les ailes paraissait la figure d'un homme crucifié. » A la suite de cette vision, les mains et les pieds du saint se trouvèrent percés de clous : les têtes des clous étaient au dedans des mains et en dessus des pieds; les pointes se laissaient voir à l'endroit opposé. Au côté droit se voyait une place rouge comme s'il eût été percé d'une lance, et quelquefois il en sortait du sang. Saint François fut depuis nommé le Séraphique à cause de cette vision. Il vécut encore deux ans au milieu de souffrances continuelles. A sa dernière heure, il se fit mettre sur la terre nue, couvert d'un méchant habit, et, après avoir béni ses disciples, il expira le 4 octobre 1226. C'est ce jour qu'on célèbre sa fête. Il fut canonisé très peu de temps après, et la cérémonie eut lieu le dimanche 16 juillet 1228.

TABLE DES SAINTS

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE.

PIÈCES DATÉES.

104.	Saint Jérôme en prière.	1632
103.	Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre.	1634
105.	Saint Jérôme à genoux.	1635
108.	Saint Jérôme en méditation.	1642
106.	Saint Jérôme écrivant.	1648
109.	Saint François.	1657

DATES PRÉSUMÉES.

107.	Saint Jérôme, dans le goût de Dürer.	1653
	(Le N° 109 de Claussin : Grand saint Jérôme.	1629)



CINQUIÈME CLASSE

SUJETS ALLÉGORIQUES, HISTORIQUES

ET DE FANTAISIE

---

110. *La Jeunesse surprise par la Mort.*

On voit, à gauche, un jeune homme coiffé d'une toque à plume et conduisant par la main une jeune femme vue de dos, portant un chapeau orné de plumes. Ils se dirigent vers la droite, d'où sort, d'une espèce de voûte, la Mort tenant un sablier à la main. A gauche, dans la marge du bas : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1639.

Hauteur, 0,108, y compris la marge du bas; largeur, 0,079.

BARTSCH, 109. — CLAUSSIN, 111. — WILSON, 113. — CH. BLANC, 79. — MIDDLETON, 265.

Les premières épreuves sont avec les barbes. Cette pièce est assez rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 31 *fr.*; *Arosarena*, 51 *fr.*; *Harrach*, 55 *fr.*; *Kalle*, 160 *fr.*; *Liphart*, 137 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 390 *fr.*; *Schloesser*, 187 *fr.* 50 *c.*

Une contre-épreuve est au Cabinet des estampes de Paris.

Claussin dit qu'il a paru à la vente faite après la mort de Basan une épreuve avant le nom, beaucoup plus colorée que celles que l'on rencontre ordinairement. Regnault de la Lande était le rédacteur du catalogue.

On a voulu voir dans cette pièce une représentation de Rembrandt et de sa femme, et par suite une allusion à la perte d'un de leurs enfants cette même année. Ce n'est là qu'une conjecture dont il faut d'ailleurs être très sobre dans un catalogue d'estampes.

Ce n'est pas la seule fois que Rembrandt a traité un sujet analogue : on connaît de lui un dessin représentant une danse de quatre squelettes les mains jointes ensemble et les faces en dehors; un d'eux porte un élégant chapeau de femme et un autre un bonnet de Mezzetin, orné d'une plume. Le dessin et l'estampe que nous venons de décrire sont cités dans l'ouvrage de Douce.

On connaît une copie de ce morceau par M. Flameng pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

C'est peut-être ici l'occasion de dire quelque mots sur une estampe que Gersaint a cataloguée, que Bartsch a conservée dans l'œuvre de Rembrandt, et qu'aujourd'hui on attribue à Ferdinand Bol. Elle figure à la page 11 de la première partie d'un livre qui a pour titre : *Pampiere Wereld* (*le Monde de papier*), par I. H. Krul. On la connaît sous le nom de *l'Heure de la Mort* [1].

Sur la gauche se voit une partie d'un cercueil, surmontée d'un squelette qui tient un sablier dans ses mains, et près duquel est une pelle, un râteau et un grand livre ouvert. Du même côté, sous une tente, un vieillard appuyé sur une table, montrant de la main droite l'appareil de la mort à une courtisane richement habillée et coiffée d'un chapeau orné de plumes. Sur le devant on voit en partie un palais, avec ses dépendance. Au bas du squelette, dans un cartouche posé sur le cercueil, deux vers latins :

Qui speculum hoc cernis, cur non mortalia spernis,
Tali namque domo conditur omnis homo.

Hauteur, 0,133 ; largeur, 0,090.

Le texte indique que cette gravure représente Florentine, une courtisane de la cour, parlant à un vieux courtisan.

On en connaît trois états.

Premier état. Avant le cartouche et les vers.

Deuxième état. Avec le cartouche et l'inscription, avant les travaux ajoutés depuis au burin, sans impression au verso.

Troisième état. Avec l'impression au verso et les travaux au burin.

111. *Le Tombeau allégorique.*

On voit un large piédestal ayant une marche sur le devant et un masque grotesque à chaque coin; il est orné d'un écusson surmonté d'une couronne ducale. Au-dessus, deux génies ailés qui sonnent de la trompette tiennent encore deux gerbes de blé attachées dans le milieu, où se tient une cigogne, emblème de la Hollande, debout, les ailes déployées, et entourée d'une gloire lumineuse qui éclaire les spectateurs placés dans le bas. Sur le premier plan, on aperçoit à terre la figure d'un homme renversé, vu de dos, en

1. PAMPIERE WERELD.... Van I. H. KRVL..... In Vier Deelen (Au-dessous, les armes de la ville d'Amsterdam.) Tot AMSTELDAM, In't Iaer 1644. Met Priviligie. In-fol.

M. Vosmaer indique une édition de 1634, mais elle ne se trouve pas à notre Bibliothèque nationale et son existence paraît douteuse.

Le volume contient après le titre, en guise de frontispice, une assez belle gravure, au haut de laquelle est écrit : *Papiere Wereld*. Au-dessous, un médaillon représentant Adam et Ève dans le paradis; ensuite, dans un grand globe, Démocrite et Héraclite; dans le bas, l'Amour avec son arc; autour de la gravure, des instruments de musique, et aux quatre coins les quatre âges.

Suivent une dédicace aux bourgmestres d'Amsterdam, une préface et quelques poésies préliminaires.

La première partie, précédée d'une introduction en vers (*Inleyding*), s'arrête à la page 278 ; la seconde clôt la première pagination avec la page 320; la troisième, qui consiste principalement en comédies et vaudevilles, occupe 374 pages; la quatrième, encore chiffrée à part, consistant en chants d'amour, compte 88 pages; les deux derniers feuillets non chiffrés offrent des sonnets et une table des matières. Chacune de ces parties est ornée de gravures en taille-douce, curieuses pour les costumes et les mœurs de l'époque; l'Amour y joue un grand rôle, quelquefois en compagnie de la mort. Ces gravures sont au nombre de 83.

Nous avons rencontré une autre édition, cette fois in-4°, avec le même titre gravé. (Tot AMSTELDAM. In't Iaer 1681. Met Privilegie.) Les deux premières parties contiennent 320 pages; les deuxième et troisième parties sont réunies en une seule sous la même pagination et contiennent 447 pages. Au verso de la dernière, trois sonnets; suivent trois pages de table. On y trouve l'estampe attribuée à Ferdinand Bol, plus les autres gravures, mais moins belles que dans la précédente édition.





raccourci. Au bas, à droite, tout près du bord : *Rembrandt f.* 1658. Cette date, donnée par M. Middleton, se lit clairement selon lui, sur des épreuves à Amsterdam et à Cambridge. Bartsch dit 1650, Wilson et M. Ch. Blanc 1648 et Claussin 1659.

Hauteur, 0,178.; largeur, 0,180

BARTSCH, 110. — CLAUSSIN, 112. — WILSON, 114. — CH. BLANC, 80. — MIDDLETON, 296.

Pièce très rare. Les belles épreuves sont chargées de barbes. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 94 *fr.* 50 *c.*; *Harrach*, 660 *fr.*; *Didot*, 2,820 *fr.*

Cette pièce est surnommée *le Phénix* dans le catalogue d'Amadé de Burgy, publié à La Haye en 1755. On croit généralement que c'est une allusion à la statue que le duc d'Albe s'était fait élever à Anvers, et qui fut renversée en 1577. M. Middleton y voit une allusion à la bataille des Dunes, gagnée par Turenne sur les Espagnols, en 1658, ce qui est peu probable.

112. *La Fortune contraire.*

Sur une barque remplie de monde, une femme nue, vue de dos, que l'on suppose être la Fortune, tient le mât et la voile. Vers le milieu de l'estampe, un homme couronné de laurier tombe avec son cheval qui s'abat ; son attitude exprime la douleur. Derrière lui, sur un piédestal, est un buste à double tête qu'on croit être celui de Janus. A gauche, près de la tête du cheval, un précipice. Un peu plus haut, du même côté, quelques hommes paraissent exprimer la frayeur, tandis que, plus haut encore, une foule nombreuse se dirige vers un temple dont elle paraît s'efforcer de fermer la porte. Dans le fond, une flotte nombreuse. Sur le bord de la barque, on lit avec beaucoup de peine : *Rembrandt*, et on ne distingue bien que : *f.* 1633.

Hauteur, 0,113; largeur, 0,164.

BARTSCH, 111. — CLAUSSIN, 113. — WILSON, 115. — CH. BLANC, 81. — MIDDLETON, 262.

Nous décrirons trois états de cette pièce.

Premier état. La planche est plus large, elle a 170 millimètres. L'eau-forte a manqué dans l'ombre épaisse que l'on voit au travers de la porte entr'ouverte, sur la gauche. Le dos de la Fortune et sa jambe gauche ne sont ombrés que d'une seule taille. Le nom de *Rembrandt* n'est couvert que de quelques traits verticaux. Cabinet des estampes de Paris.

Deuxième état. La planche a été diminuée du côté gauche, ce qui a fait disparaître quelques figures; une ombre couvre le nom de *Rembrandt* sur la barque; le dos de la femme nue et sa jambe gauche sont traversés par des tailles diagonales tirées de gauche à droite, très régulières, et des tailles tirées de droite à gauche paraissent sur la muraille entre le piédestal de Janus et le timonier de la barque. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Troisième état. Le défaut de l'eau-forte dans la sombre ouverture de la porte a été réparé en partie par des tailles diagonales tirées de droite à gauche, qui sont continues avec les tailles diagonales courtes dans la même direction, sur le bord de la porte. On rencontre des épreuves de cet état avant et avec le texte au verso.

Kalle, avant le texte, 52 *fr.* 50 *c.*; *Harrach*, 45 *fr.*; *Didot*, 60 *fr.*

Cette estampe se trouve en tête du troisième livre (p. 97) d'un poème intitulé : *DER ZEE VAERT LOF* (*L'Éloge de la navigation*), par *E. Herckmans*. On y compte dix-sept estampes, et en plus un beau titre gravé au burin, représentant le *Triomphe de Neptune*. L'estampe de Rembrandt est la douzième. W. Basse passe pour être l'auteur de plusieurs gravures. Je possède un bel exemplaire de ce livre, qui est assez rare[1].

---

1. Après le titre gravé se trouvent 8 feuillets non paginés, suivis de 235 pages se terminant par E. HERCKMANS. *Eynde*.

Cette pièce a toujours été regardée comme une allusion à la bataille d'Actium. Nous n'avons pas été peu étonné de constater que M. Vosmaer donne une explication toute différente. Il considère cette estampe comme représentant les incidents qui arrivèrent à saint Paul, lorsque, délivré des Juifs, il fut envoyé sur sa propre demande à Rome pour être jugé par l'empereur. Il insiste sur ce qu'il n'y a rien dans le texte qui puisse rattacher l'estampe à l'histoire de Marc-Antoine, pendant que dans le poème d'Herckmans il y a un récit du voyage de saint Paul.

Nous nous bornerons à faire remarquer que l'estampe est en tête du troisième livre, où l'on trouve au commencement : *ANNO MVNDI* 3935. *Ætat. Rome* 723. En cette année, peu après la bataille d'Actium, le temple de Janus fut fermé. Tous les vers qui suivent l'estampe, les notes qui les encadrent, se rapportent à la fermeture du temple de Janus. En admettant que cette gravure reproduise ce grand événement, le temple qui est à gauche, le buste de Janus, l'homme couronné de laurier qui tombe avec son cheval, la femme nue vue de dos, la flotte nombreuse qui couvre la mer, tout s'explique parfaitement. D'un autre côté, l'histoire de saint Paul se trouve neuf pages plus loin, et une gravure s'y rapporte, *celle du naufrage de l'apôtre*. Lorsqu'il n'y a que deux gravures dans ce troisième livre, est-il présumable qu'elles représentent toutes les deux le même sujet d'une manière différente? On a également prétendu que cette estampe n'était pas de Rembrandt, mais bien de Ferdinand Bol. Si l'on compare cette planche à d'autres ouvrages de Rembrandt, on découvrira dans le faire une certaine maigreur; il y a plus encore, toutes les estampes qui portent la même date sont contestées. Toutefois, c'est celle-ci qui me paraît avoir le plus l'empreinte du maître, et d'ailleurs la composition est des plus satisfaisantes. Si l'on n'a pu trouver aucun autre nom d'auteur pour *la Fuite en Égypte*, *le Bon Samaritain*, *la Descente de croix*, il est non moins certain qu'il n'y a aucune raison sérieuse pour donner à Bol *la Fortune contraire*. Il était cependant de notre devoir de constater que, quant à l'exécution, il y a quelques doutes sur cette pièce.

113. *Médée, ou le Mariage de Jason et de Créuse.*

Dans l'intérieur d'un temple voûté, éclairé à droite par de grandes fenêtres, on voit du même côté, sur un trône, la statue de Junon derrière laquelle pend un grand rideau. Sous un dais suspendu en face d'un grand prêtre tenant une crosse et tournant le dos à la statue de la déesse, Jason et Créuse sont à genoux, prêts à se marier. Dans le fond, le roi suivi de sa cour, et derrière lui de nombreux spectateurs. Au bas, à droite, s'avance dans l'ombre Médée suivie d'un page qui porte la queue de sa robe. De l'autre côté est un double escalier donnant accès au temple. Dans le haut, une grande tringle où pend un rideau dont l'autre partie se voit derrière Junon. Dans le bas, quatre vers hollandais : *Creüs en Jason hier*. . . . . vers la droite : *Rembrandt f.* 1648.

Hauteur, 0,239, y compris la marge du bas; largeur, 0,175.

BARTSCH, 112. — CLAUSSIN, 114. — WILSON, 116. — CH. BLANC, 82. — MIDDLETON, 286.

On connaît cinq états de cette estampe.

Premier état. Junon n'a sur la tête qu'un simple petit bonnet; la bordure du vêtement de Médée ne descend pas aussi bas que le vêtement du page qui porte la queue de sa robe, et dont on ne voit pas le pied. Avant les vers dans la marge et avant le nom de Rembrandt. Nous avons rencontré une épreuve sur papier de Chine au dos de laquelle est écrit : *d. Medea. Six.* d'une encre brune et passée, et au crayon, d'une main plus récente : *Choisie par Rembrandt pour le Bourguemestre Six.* Nous n'avons pas besoin

---

Au verso se trouve une pièce de vers au bas de laquelle on lit le nom du poète; enfin 4 feuillets de table suivis du mot *Finis* et d'un errata; au bas : t'AMSTELREDAM. Ghedruckt voor Iacob Pietersz Wachter, By Ian Fredericksz Stam in de Hope. cIↄ.Iↄ.c. xxxiv (1634).



de faire remarquer qu'il n'obtint cette dignité qu'en 1691, bien longtemps après 1648, et vingt-deux ans après la mort de Rembrandt. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 126 *fr.* 80 *c.*; *Verstolk*, 210 *fr.*; *Arosarena*, 460 *fr.*; *Didot*, 710 *fr.*; *Schloesser*, 762 *fr.* 50 *c.*

Deuxième état. Le vêtement de Médée est allongé; il arrive aussi bas que le pied du page qui maintenant est visible. Junon porte toujours la même coiffure. Cambridge.

Troisième état. Junon a une couronne sur la tête. Avant les vers et le nom de Rembrandt. Le rideau et la colonne qui sont à droite paraissent moins fortement ombrés que dans l'état suivant; mais nous croyons que c'est un effet du tirage. Amsterdam, Harlem, British Museum.

Robert-Dumesnil, 76 *fr.* 50 *c.*; *Verstolk*, 54 *fr.* 60 *c.*; *Didot*, 350 *fr.*

Quatrième état. Avec les vers et le nom de Rembrandt dans la marge du bas; on dit aussi : le rideau et la grande colonne à droite sont plus fortement ombrés. Après un examen très sérieux et de l'avis de plusieurs personnes compétentes, nous avons constaté qu'il n'y a aucun travail de plus sur la colonne et le rideau. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 24 *fr.* 50 *c.*; *Arosarena*, 51 *fr.*; *Liphart*, 187 *fr.*; *Didot*, 60 *fr.*

Nous connaissons une estampe de cet état sur une grande feuille de papier pliée en deux; d'un côté est l'épreuve, de l'autre une garde blanche. Dans le bas, à gauche, est écrit à la plume : *H. Six.*

Cinquième état. La marge du bas contenant les vers et le nom de Rembrandt a été enlevée. L'estampe a été un peu diminuée dans le bas.

On connaît deux copies : 1° d'après le troisième état, et dans le sens de l'estampe; la marge du bas, qui est restée blanche, a 31 mill.; dans le haut, à droite : *W. M.* 1834 (ces initiales sont celles de *William Morley*); c'est une bonne copie; — 2° en sens contraire : N° 5, *Novelli;* elle est manquée dans le premier plan, et il y a une défectuosité sur la muraille au-dessus de la bannière, comme si le cuivre se fût rompu sous l'action de la presse.

Cette gravure, comme nous l'avons dit plus haut, aurait été faite pour orner *Médée*, tragédie en cinq actes et en vers hollandais rimés de Jean Six. Les quatre vers qu'on lit au bas, mais qui en se trouvent pas dans la pièce, peuvent se traduire ainsi :

Créuse et Jason se promettent d'être fidèles l'un à l'autre. Médée, la femme de Jason, honteusement chassée, est en proie à une colère terrible; la vengeance dirige ses actions. Hélas! infidélité, combien tu es chèrement expiée!

On pourrait cependant douter que cette estampe, qui ne se rapporte à aucune scène de la pièce, ait été insérée en tête du livre.

Les exemplaires de cette tragédie sont très rares. Il en existe deux éditions. La première est de l'année 1648[1]; la seconde porte deux dates différentes : 1679 et 1680[2]. Le format est in-4°. Il paraît incontestable que l'estampe de Rembrandt n'a jamais figuré dans la seconde édition. Celle de 1648 manque à la Bibliothèque nationale de Paris, mais nous en avons vu un exemplaire qui a appartenu à M. Charles Blanc; dans celui-ci, qui a fait probablement partie de la vente Solar, l'estampe de Rembrandt a été ajoutée. Dans un exemplaire de l'édition de 1679, qui appartient à

---

1. MEDEA Trevrspel, et dans le bas du titre : T'AMSTERDAM, By Abraham de Wees, en Jacob Lescaille, Boeckverkoopers op den Middeldam, in't jaer 1648. Au milieu du titre, un puits enrichi d'ornements, au bas duquel on lit cette devise : *Elck syn beurt* (Chacun à son tour).

Après le titre sont deux feuillets préliminaires contenant une préface et un sommaire; au verso les noms des personnages. Suivent 44 pages; au-dessus du fleuron qui orne la dernière : *Endt*, et à droite : IAN SIX, et au-dessous : 1648. Le 1er acte se termine à la page 10; le 2e, à la page 21; le 3e, à la page 27; le 4e, vers le commencement de la page 40; le 5e, vers le premier tiers de la page 44.

2. MEDEA Treurspel. Twede Druck. 'TE AMSTERDAM, By Jacob Lescailje, Boekverkoper op den Middeldam, naast de Vischmarkt, 1679. Au milieu est un luth à terre, et au-dessus sur une banderole : *Sine fine sine gaudio*. Ce titre a été renouvelé l'année suivante et porte la date de 1680.

La pièce compte en tout 46 pages avec préface, sommaire et le nom des personnages; à la fin, un cul-de-lampe, et au-dessus : *Eind;* ensuite 7 pages, 47 à 53, portant ce titre : MUIDERBERG et des stances de dix vers chacune; à la fin : I. SIX.; et au verso un errata.

M. Duplessis, sous-conservateur du Cabinet des estampes, la gravure manque; on ne la trouve pas non plus dans les deux exemplaires qui sont à la Bibliothèque nationale. Mais M. Middleton dit qu'elle existe dans l'exemplaire (édition de 1648) qui est au Musée d'Amsterdam. Si elle n'a pas été ajoutée plus tard, la question serait résolue.

Plusieurs grands poètes ont traité le sujet de Médée. C'est une des meilleures tragédies d'Euripide. Il a représenté Médée impitoyable contre la trahison de Jason. C'est à peine si ses enfants lui arrachent un cri de mère; il est ainsi resté fidèle à la donnée de la Fable. Horace a dit : *Sit Medea ferox...* Sénèque et Corneille se sont conformés à ce précepte; quelques autres auteurs, tels que Valerius Flaccus, Longepierre, ont cherché à répandre de l'intérêt sur le caractère de Médée, mais la magicienne a toujours fini par l'emporter. Le bourgmestre Six a changé tout cela, et il nous semble que son drame, tant pour la forme que pour le fond, est au-dessous du médiocre. En voici l'analyse.

Jason, après avoir épousé Médée, est chassé de son pays par son neveu Acaste, fils de Pélias, roi de Thessalie. Il se réfugie à Corinthe avec Médée et ses enfants. Créuse, fille du roi Créon, éprouve pour le héros un amour si violent qu'elle en tombe malade, ce qui détermine le roi à fiancer sa fille à Jason. Le roi, qui avait ordonné à Médée de partir de Corinthe, en lui défendant d'emmener sa fille Eriope, lui accorde un jour de délai. Acaste, qui avait demandé qu'on lui livrât Médée et Jason, irrité du refus de Créon, vient envahir les États du roi de Corinthe. Jason engage Médée à partir, et celle-ci, après l'avoir accablé de reproches, se résout à se venger. Elle charge sa fille Eriope de remettre à Jason un coffret destiné à Créuse. Il renferme des gants imprégnés du poison le plus subtil. Créon et sa fille ayant ouvert le coffret sont immédiatement frappés de mort. Au moment où Jason va donner la sépulture à Créuse, Médée se montre sur un balcon, et après avoir jeté Eriope par-dessus la balustrade, elle se donne elle-même la mort.

Si le poème avait quelque mérite, ce plan aurait pu être supportable, en sacrifiant la magicienne à l'amante. Mais il suffit de lire l'analyse de la pièce donnée par M. Ch. Blanc pour reconnaître que Jean Six n'a guère d'autre titre au souvenir de la postérité que quelques estampes de Rembrandt.

Parmi toutes les tragédies que nous avons citées, la plus célèbre peut-être est celle de Sénèque, non pas seulement par le mérite de l'ouvrage, mais par une prophétie extraordinaire qui semble annoncer bien longtemps à l'avance la découverte de l'Amérique. A la fin du deuxième acte, le chœur prononce ces vers célèbres :

..... Venient annis
Sæcula seris, quibus Oceanus
Vincula rerum laxet, et ingens
Pateat tellus, Tiphysque novos
Detegat orbes; nec sit terris ultima Thule.

114. *L'Étoile des Rois.*

C'est une scène de nuit. On voit, vers la droite, une lanterne ayant la forme d'une étoile. Elle est attachée à un bâton, et portée par un homme vu de dos, entouré de personnes en costumes de fantaisie. Un d'eux porte un bonnet de forme élevée. On aperçoit à gauche des maisons avec des lumières aux fenêtres. Dans le lointain, une autre étoile. On ne peut apercevoir le nom de Rembrandt dans les premières épreuves, qui sont très veloutées, mais on le découvre au bas de la droite dans les épreuves usées. *Date présumée :* 1652.





Hauteur, 0,095; largeur, 0,142.

BARTSCH, 113. — CLAUSSIN, 115. — WILSON, 117. — CH. BLANC, 85. — MIDDLETON, 293.

Cette pièce est rare. Les belles épreuves sont chargées de barbes. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Amsterdam, etc.

Robert-Dumesnil, 24 *fr.*; *Verstolk*, 29 *fr.* 90 *c.*; *Arosarena*, 26 *fr.*; *Liphart*, 37 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 75 *fr.*

Nous ne savons si l'usage de promener cette étoile existe encore en Hollande, mais il y régnait encore après Rembrandt : il suffit de jeter les yeux sur l'estampe représentant le mois de Janvier dans la *Suite des douze mois* de Dusart; on peut aussi regarder celle de Bernard Picart, *l'Étoile des Rois promenée dans Amsterdam* (*Cérémonies religieuses*, tome III).

115. *Chasse aux lions* (*La Grande*).

On voit dans le milieu un cheval abattu avec son cavalier renversé. Au-dessus est un cheval cabré monté par un Turc qui lance un dard sur un lion courant vers la gauche que poursuivent deux autres cavaliers, et dont l'un lui porte un coup de sabre, tandis que l'autre lui décoche une flèche. Au haut de la planche, vers la droite : *Rembrandt f.* 1641.

Hauteur, 0,223; largeur, 0,297.

BARTSCH, 114. — CLAUSSIN, 116. — WILSON, 118. — CH. BLANC, 86. — MIDDLETON, 272.

Nous connaissons deux états de cette estampes.

PREMIER ÉTAT, non décrit. Derrière la tête de l'homme renversé, on ne voit pas, sur le terrain, une série de tailles obliques tirées de droite à gauche; il n'y a dans cet endroit que de simples tailles obliques qui

ne sont croisées par aucune autre. Au-dessus de la tête du premier cheval qui galope de droite à gauche, on aperçoit un autre cheval monté par un nègre, dont la tête est ombrée d'une taille oblique très espacée, et une grande partie d'une taille perpendiculaire également très espacée. On voit au-dessus une place ombrée de deux tailles croisées ayant en moyenne 5 millimètres; sous les jambes du cheval qui vient de droite, on ne voit que deux tailles qui se croisent; il n'y a pas encore une troisième taille tirée de gauche à droite, et le terrain au-dessous, entre les deux premières tailles et un trait horizontal qui arrête le terrain, n'offre qu'une seule taille. Tout le dessous du cou du cheval qui galope de la gauche vers la droite à la rencontre de celui qui vient de ce côté est blanc, sans aucun travail. Au-dessous des deux têtes de chevaux qui vont se rencontrer, il n'y a que des tailles droites très espacées. Le cheval, à gauche, a la queue tracée au simple trait et n'a qu'une taille sur la croupe. Dans beaucoup de places, il y a des barbes. M. Ch. Blanc décrit un premier état qui existait chez M. Didot; mais si c'est le même, il ne mentionne qu'une partie de ces remarques. Cabinet des estampes de Paris.

Deuxième état. Derrière la tête de l'homme renversé qui tient une pique, le terrain est croisé de tailles tirées de droite à gauche. La tête et le cou du cheval qui galope sur la droite sont entièrement ombrés de tailles croisées. Sous les jambes du cheval qui vient de la droite, on voit une troisième taille qui descend jusqu'à la ligne qui, au-dessous du pied du cheval, jusqu'à droite, marque le pli du terrain. Sous le cou du cheval qui galope à la rencontre de celui-ci il y a quelques tailles obliques tirées de gauche à droite. Au-dessous des deux têtes de chevaux qui vont se rencontrer, les fortes tailles espacées que l'on voyait sont croisées par une série de tailles plus fines tirées de gauche à droite. Quelques tailles horizontales se trouvent sur la croupe du cheval à gauche; la queue a été renforcée.

Robert-Dumesnil, 25 *fr.* 40 *c.; Verstolk, avec deux autres chasses*, 84 *fr.; Harrach*, 60 *fr.; Galichon, avec le fond sale*, 170 *fr.; Kalle*, 127 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 75 *fr.; Knowles*, 112 *fr. L'épreuve de M. Didot, qui probablement était du premier état, passa inaperçue et se vendit* 55 *fr. seulement.*

116. *Chasse aux lions* (*La Petite*).

A gauche, un Turc monté sur un cheval qui s'est cabré lance un javelot sur un lion; un peu plus loin, vers le milieu, une lionne se jette sur un homme renversé dont le cheval, qui a les deux jambes de devant en l'air, paraît s'enfuir vers le fond, à droite, où l'on voit un certain nombre de chasseurs. *Date présumée :* 1641.

Hauteur, 0,156; largeur, 0,124.

BARTSCH, 115. — CLAUSSIN, 117. — WILSON, 119. — CH. BLANC, 87. — MIDDLETON, 273.

Il y a deux états de cette pièces.

Premier état. La planche est très irrégulière sur le côté droit; son côté le plus large est juste au-dessus du pied de derrière de la lionne, le plus près du bord de la planche dont il est éloigné d'environ 5 millimètres; le fond est sale. Amsterdam, British Museum.

Deuxième état. Les bords de la planche sont réguliers; le bord droit se rapproche beaucoup plus du pied de derrière de la lionne. Le haut du fond, à gauche, est encore sale.

Robert-Dumesnil, 83 *fr.* 20 *c.; Harrach*, 49 *fr., avec numéro suivant; Kalle*, 51 *fr.* 25 *c.; Liphart*, 62 *fr.* 50 *c.; Didot, avec numéro suivant*, 96 *fr.; Knowles*, 25 *fr.*

On croit que la planche existe encore.

Il y a une copie du même sens, par M. Flameng, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

117. *Autre Chasse aux lions.*

A gauche, un cavalier, debout sur son cheval abattu, se défend avec sa pique contre un lion qui va le dévorer. Un autre cavalier, qui est dans le milieu, lève le bras gauche pour





frapper de son sabre la bête féroce. C'est le pendant du morceau précédent. *Date présumée :* 1641.

Hauteur, 0,158; largeur, 0,117.

BARTSCH, 116. — CLAUSSIN, 118. — WILSON, 120. — CH. BLANC, 88. — MIDDLETON, 274.

Les premières épreuves sont avec le fond sale et montrent des barbes. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75 *c.*; *Arosarena*, 19 *fr.*; *Liphart*, 62 *fr.* 50 *c.*; *Knowles*, 64 *fr.* 75 *c.*



118. *Sujet de bataille.*

A droite, un groupe de Turcs à cheval semble attaquer des fantassins que l'on aperçoit à gauche à une petite distance. *Date présumée :* 1641.

Hauteur, 0,104; largeur, 0,[illegible].

BARTSCH, 117. — CLAUSSIN, 119. — WILSON, 121. — CH. BLANC, [illegible]. — MIDDLETON, 27[illegible].

On connaît trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. On remarque dans le fond une espèce de griffonnement qu'on pourrait prendre pour un paysage, mais qui n'offre qu'un effet confus. Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. Toute l'ombre dans le fond est effacée, et des traces visibles du grattage restent dans une teinte grise; sur le devant, le terrain est couvert de traits horizontaux produits par la pierre ponce. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 38 *fr.* 20 *c.*; *Arosarena*, 32 *fr.*; *Harrach*, 80 *fr.*; *Galichon*, 41 *fr.*; *Didot*, 55 *fr.*; *Schloesser*, 75 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. Le fond est nettoyé par le brunissoir.

Les quatre estampes que nous venons de décrire sont dans le style de Rubens, et nullement dans la manière de Rembrandt; c'est ce qui fait que leur authenticité a été mise en doute. Cependant nous ne voyons pas là une raison décisive pour les écarter.

119. *Les trois Figures orientales.*

Dans la porte d'une maison de style hollandais placée à gauche est accoudé un homme coiffé d'un bonnet de forme élevée. A droite, est un Oriental debout, ayant un chien derrière lui, et un peu plus loin, du même côté, un homme coiffé d'un bonnet fourré fait un geste de la main droite; près de lui, un autre homme se tient baissé, peut-être dans l'attitude d'un suppliant, coiffé d'une espèce de toque. Au haut, à droite, en lettres retournées : *Rembrandt f.* 1641.

Hauteur, 0,146; largeur, 0,113.

BARTSCH, 118. — CLAUSSIN, 120. — WILSON, 122. — CH. BLANC, 7. — MIDDLETON, 212.

On ne connaît que deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. A la droite de la maison, on voit la tige élancée d'un arbre, formée en grande partie de deux traits en zigzag. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Verstolk, 262 *fr.* 50 *c.*; *Kalle*, 82 *fr.* 50.

DEUXIÈME ÉTAT. Dans toute la partie droite, contre le zigzag, on voit une série de traits fins qui forment feuillage en élargissant notablement cette partie.

Robert-Dumesnil, 16 *fr.* 50 *c.*; *Arosarena*, 15 *fr.*; *Didot*, 20 *fr.*

On connaît une copie en contre-partie, et la planche originale existe encore.

M. Ch. Blanc donne à ce morceau le nom de *Jacob et Laban*. Selon lui, il représente la scène où Jacob, poursuivi vivement par Laban, qui l'accuse de lui avoir enlevé ses idoles, reproche à son beau-père sa conduite à son égard. On va juger de la probabilité de cette explication.

Jacob, après avoir épousé Lia et Rachel, les deux filles de Laban, son parent, chez lequel il était en service, voyant que celui-ci ne voulait pas lui donner son congé au bout du temps qui avait été convenu entre eux, profita d'une absence de Laban, et partit furtivement avec ses femmes, sa famille et ses troupeaux, qui étaient le fruit de son labeur. Son beau-père, lorsqu'il apprit son départ, le poursuivit vivement et l'atteignit sur le mont Galaad, résolu de le retenir; mais, adouci par un songe que Dieu lui envoya, il se décida à le laisser aller en paix.

Nous ajoutons volontiers que l'Écriture dit (Genèse, ch. XXXI, v. 25 et suivants) :

Jacob avait déjà déployé sa tente sur la montagne; et, quand Laban l'eut atteint avec ses frères, il dressa aussi sa tente sur la même montagne de Galaad.

Laban dit : *J'accorde que tu aies voulu aller vers les tiens, et que la maison de ton père ait été l'objet de tes regrets : mais pourquoi m'as-tu dérobé mes dieux?*

Jacob protesta de la manière la plus énergique contre ce larcin, ignorant que Rachel avait enlevé les idoles.

Laban étant donc entré dans la tente de Jacob et de Lia et des deux servantes, ne trouva rien. Et quand il vint dans la tente de Rachel, elle se hâta de cacher les idoles sous la litière des chameaux, et elle s'assit dessus; et, Laban cherchant dans toute la tente et ne trouvant rien, elle lui dit : « Que mon seigneur ne se fâche pas si je ne puis me lever en sa présence, car ce qui arrive ordinairement aux femmes m'est advenu. » Et ainsi fut trompée la recherche de Laban.

Alors Jacob indigné lui dit avec amertume : « Pour quelle faute, pour quel crime, vous êtes-vous ainsi irrité contre moi?







Vous avez visité tout ce que je possède : qu'avez-vous trouvé qui appartienne à votre maison? Parlons ici devant mes frères et devant les vôtres, et qu'ils jugent entre vous et moi. »

Maintenant, comment Laban, habillé comme un Flamand, n'ayant pas l'air de savoir ce qu'on lui veut, se trouve-t-il dans une maison appuyé sur le pas d'une porte? Où sont ses frères, avec lesquels il est venu? Si ceux-ci sont à côté de Jacob, expliquera qui pourra la différence du costume. En somme, nous ne voyons rien qui puisse motiver une pareille dénomination. On ne voit ni le mont Galaad, ni les tentes, ni les chameaux, etc. Rembrandt, si fidèle observateur des récits bibliques et évangéliques, a-t-il pu ainsi représenter cette scène?

Cette désignation de *Jacob et Laban* pour cette pièce tendant à se répandre et étant adoptée à Paris dans un grand établissement public, en Angleterre et en Hollande, nous avons cru devoir dire comment les événements se sont passés et mettre le texte de la Bible sous les yeux du lecteur. Le plus sage, croyons-nous, est de laisser à ce morceau son ancien nom, jusqu'à ce que l'on puisse lui en donner un mieux approprié et réel[1].

120. *Les Musiciens ambulants.*

Un vielleur âgé est accompagné d'un jeune homme qui joue de la cornemuse; il tient son chien en laisse. Dans une maison, à droite, on voit un homme et une femme ayant un petit enfant dans ses bras. *Date présumée* : 1635.

Hauteur, 0,137; largeur, 0,115.

BARTSCH, 119. — CLAUSSIN, 121. — WILSON, 123. — CH. BLANC, 90. — MIDDLETON, 263.

Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Avant l'ombre sur le bord et le devant du chapeau du vielleur; avant les travaux sur le devant du bonnet de l'enfant, qui n'est pas profilé à droite, et avant les travaux sur le milieu et le bas, à droite, du vêtement de la femme; avant les tailles circulaires sur la poitrine de l'enfant. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Liphart, 37 *fr.* 50 *c.; Kalle*, 45 *fr.; Didot*, 36 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Avec les travaux ajoutés dont nous venons de parler. British Museum.

Au British Museum, il y a deux épreuves du premier état : l'une sur papier, l'autre sur satin. On y voit aussi une contre-épreuve. C'est la tête du vieux musicien qui, dans une curieuse épreuve de la *Petite Tombe* conservée au même musée, se trouve placée sur les épaules de l'homme au turban (voir ci-dessus, le n° 71).

121. *La Petite Bohémienne espagnole.*

Une vieille femme tenant un bâton de la main gauche, se dirige vers la droite en compagnie d'une jeune fille portant un riche costume. Derrière la vieille, à gauche, est un chat. *Date présumée* : 1642, *selon M. Vosmaer, et* 1647, *d'après M. Middleton.*

Hauteur, 0,133; largeur, 0,112.

BARTSCH, 120. — CLAUSSIN, 122. — WILSON, 124. — CH. BLANC, 83. — MIDDLETON, 285.

---

1. Nous n'avons trouvé dans les anciens catalogues rien qui puisse justifier la dénomination de *Jacob et Laban*. Nous lisons seulement dans celui d'Amadé de Burgy : « N° 315. *Trois patriarches parlant avec quelqu'un qui se tient sur la porte, avec un petit chien.* »

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc. De la plus grande rareté.
Robert-Dumesnil, 17 *fr.*; *Verstolk*, 168 *fr.*; *Harrach*, 1,000 *fr.*; *Didot*, 1,960 *fr.*

On connaît deux copies : 1° dans le même sens; lorsqu'elle est habilement retouchée à l'encre de Chine, elle peut être trompeuse, mais on la reconnaît par l'ombre du fond, à gauche : dans l'original, cette ombre est faite par des tailles assez irrégulières, tandis qu'elles sont d'une grande régularité dans la copie; — 2° en contre-partie, par *Vivares*.

Le sujet de cette estampe est tiré d'une nouvelle de Cervantes intitulée : *La Gitanilla*. Une petite fille, *Costanza de Acevedo*, appartenant à une famille assez considérable, est volée par des bohémiens qui lui donnent le nom de *Preciosa*, l'instruisent dans toutes les ruses, talents et pratiques de leur métier, bref en font un petit prodige. Elle n'a point d'égale pour chanter et pour danser. Sa beauté répond à son adresse; mais en même temps rien ne peut altérer la pureté de ses mœurs. Tout le monde accourt pour la voir et pour l'entendre. Elle est sous la garde d'une vieille bohémienne qui la fait passer pour sa nièce. Un jeune homme de bonne famille, nommé *Andres Caballero*, devient amoureux d'elle. *Preciosa* résiste à toutes ses instances, et, pour pouvoir se marier avec elle, le jeune homme consent à s'enrôler parmi les bohémiens; il est fiancé à la jeune fille.

Ils parcourent ensemble différentes provinces de l'Espagne, et, un jour que la bande est descendue dans une hôtellerie à trois lieues de Murcie, la fille de leur hôtesse, *Juana Carducha*, après avoir vu danser les bohémiens, devient éperdument amoureuse d'*Andres*; elle lui apprend qu'elle est riche et fille unique, et lui propose de l'épouser. Le jeune homme répond qu'il est fiancé et que les bohémiens ne se marient qu'entre eux.

La jeune paysanne, la rage dans le cœur, glisse, pour se venger, un riche collier et d'autres bijoux dans le sac d'*Andres*. Au moment où les bohémiens partent, elle crie : « Au voleur ! » Andres est arrêté, accablé d'outrages; il est ensuite très gravement insulté par un soldat parent de l'alcade, auquel il passe son épée au travers du corps. Les bohémiens sont garrottés et mis en prison. *Preciosa*, à cause de sa réputation et de sa beauté qui la protègent encore, est conduite chez la femme du corrégidor, qui a eu la curiosité de voir une jeune fille si extraordinaire. *Preciosa* profite de cette circonstance pour demander la grâce d'*Andres*, dont elle soutient l'innocence. Elle adresse ensuite les mêmes prières au corrégidor, qui demeure très surpris de la manière remarquable dont elle s'exprime. C'est alors qu'intervient la vieille qui lui sert de tante; elle se décide à révéler le secret de la naissance de *Preciosa*. Elle apporte un coffret où se trouvent les preuves de ce qu'elle avance, et certains objets que portait la jeune fille lors de son enlèvement. Le corrégidor et sa femme reconnaissent *Constance*, leur fille, dans *Preciosa*.

Après quelques incidents qu'il serait trop long de raconter, *Andres* sort de prison; il révèle aussi le secret de sa naissance. On donne mille ducats au parent du mort, et *Andres Caballero* épouse *Constance*, la fille unique du corrégidor. La trop amoureuse *Carducha*, prise de remords, vient proclamer l'innocence d'*Andres*. Grâce à l'allégresse générale, on lui pardonne sa mauvaise action.

Cette nouvelle a servi de canevas à une pièce du théâtre hollandais. M. Ch. Blanc dit que Rembrandt a gravé son estampe pour qu'elle fût placée en tête de cette *tragédie*. Nous ne chercherons pas à savoir si cette qualification convient à la pièce; mais nous avons fait des recherches pour savoir si l'estampe figurait dans le livre. A la Bibliothèque nationale, on nous en a communiqué trois exemplaires. L'un, de 1643, contient six gravures : la première, sans nom d'auteur, représente une vieille femme tenant dans ses bras une jeune fille richement vêtue et couronnée. Les cinq autres sont placées en tête de chaque acte : les quatre premières sont signées P. Q. (sans doute *Pierre Quast*); au bas de la cinquième, à droite : *Isack Isackson*. Le deuxième porte la date de 1671; une note manuscrite dit que la pièce a été représentée sur le théâtre d'Amsterdam.



L'autre exemplaire est de 1753. Il est sans figures comme le précédent. A part quelques différences dont nous parlerons plus bas, ces trois pièces paraissent identiques[1].

Gersaint dit qu'il a vu représenter cette pièce à Amsterdam et la qualifie de tragédie; mais la manière dont il décrit le sujet ne répond pas beaucoup à l'analyse que nous avons donnée de la nouvelle de *Cervantes*. Voici son récit :

« Une bohémienne enleva une princesse dans un âge tendre, qu'elle éleva avec beaucoup d'attention, quoiqu'elle en fît par la suite la compagne de toutes ses caravanes, sans lui faire part du rang élevé dans lequel elle était née. Cette bohémienne passant un jour dans un bois avec elle, un prince qui chassait fut surpris de la beauté de cette jeune fille; il l'aborda et en devint éperdument amoureux. Peu de temps après, le hasard lui fit découvrir sa naissance, ce qui l'engagea à la retirer des mains de cette bohémienne pour l'épouser. »

Dans le catalogue de Burgy, cette pièce est décrite ainsi : *La Petite Bohémienne espagnole auprès de Mayombe.* C'est le nom de la vieille qui l'accompagne. L'estampe fut vendue près de 12 francs.

Nous trouvons ensuite : *La Petite Bohémienne espagnole à qui Mayombe coupe les ongles.* Cette pièce, qui fut vendue 25 francs, est très jolie, mais passe aujourd'hui pour n'être pas de Rembrandt. En voici la description :

Une jeune femme, coiffée en cheveux, richement vêtue, la chemise baissée jusqu'au milieu des bras et du dos, est assise à droite, dans une campagne, sur une butte de terre. A ses pieds, une vieille avec des lunettes lui tient d'une main le pied droit et de l'autre lui coupe l'ongle de l'orteil.

Hauteur, 0,124; largeur, 0,095.

Robert-Dumesnil, 76 *fr.* 20 *c.*; *Verstolk*, 65 *fr.*; *Harrach*, 71 *fr.*; *Didot*, 285 *fr.*; *Kalle*, 126 *fr.* 50 *c.*; *Schloesser*, 150 *fr.*

Ces deux estampes ont-elles quelque rapport l'une avec l'autre? C'est ce que nous ne pouvons dire. Il nous a paru utile de mentionner la description du catalogue de Burgy. Peut-être faudrait-il faire quelques recherches en ce sens.

122. *Le Vendeur de mort aux rats.*

C'est un vieillard qui tient de la main gauche un bâton au haut duquel est un panier

---

1. HET LEVEN VAN KONSTANCE : Waer af volgt het tooneelspel, de spaensche heidin : door M. G. T. *t'Aemsterdam. Gedrukt by Nicolaes van Ravesteyn. Voor Iohannes Iacott, Boekverkoper by de Beurs, op't Rockin, inde vergulde Cronijck*, 1643. In-4°.

Au milieu, un médaillon dans lequel est la Fortune tenant un voile; il est entouré de trois cercles formant horloge. Dans le plus extérieur, au haut : NOCH.; à droite, au milieu : TYT.; à gauche : RVST., et au bas : NOCH., retourné; au verso, trois vers latins d'Ausone, se rapportant au médaillon.

Suit une estampe sans nom d'auteur, représentant une bohémienne tenant une jeune fille couronnée dont nous avons parlé plus haut. On lit ensuite : HET LEVEN VAN KONSTANCE, et 44 pages de texte, y compris le titre et le frontispice. Après la page 44 : *De spaensche heidin bly-spel.* Ce titre est suivi d'une préface : *Aen de verstandige Liefhebbers*; la première lettre V qui suit est dans une vignette. Viennent après les noms des personnages. La pièce, en cinq actes, s'étend de la page 57 à la page 156 se terminant par : *Uit.* En tête de chaque acte est une gravure; suivent deux feuillets contenant des vers et de la musique. On trouve à la page 161 une dédicace : *Opdragt, met verlof der Ovrigheid*, Aen DANIEL MOSTART, *Raeds Secretaireis der Stad.* AEMSTERDAM. Le livre se termine à la page 171 par ces mots : MATTHEÜS GANZNEB TENGNAGEL, qui désignent l'auteur de la pièce.

L'autre édition est de 1671, chez *Jacob Lescaillije*, à Amsterdam. Elle est précédée d'un avertissement. Au verso sont les noms des personnages; à la fin : *Uit.* 68 pages et la postface de l'auteur déjà citée. In-8°.

La troisième a paru sous la date de 1753, à Amsterdam, avec privilège; celui-ci occupe deux feuillets. Au verso sont les noms des personnages avec quelques modifications. En tout 72 pages, dont la dernière finit par ces mots : *Dans van Heidens en Heidinnin. Einde.* In-8°.

d'où pendent plusieurs rats; il est accompagné d'un petit garçon. Sur la partie droite, on voit dans le lointain une maison de paysans. Du même côté, vers le bas de la planche, en très petits caractères : *Rt.* ou *RH.* 1632 (les deux derniers chiffres sont à rebours).

Hauteur, 0,140; largeur, 0,124

BARTSCH, 121. — CLAUSSIN, 123. — WILSON, 125. — CH. BLANC, 95. — MIDDLETON, 261.

Il existe deux états de cette estampe.

Premier état. Avant les tailles diagonales sur les arbres qui sont à côté de la maison, au-dessus de la tête du vendeur de mort aux rats. British Museum.

Verstolk, 231 *fr.*

Deuxième état. Avec ces tailles diagonales tirées de droite à gauche.

Robert-Dumesnil, 153 *fr.*; *Debois*, 179 *fr.*; *Verstolk*, 86 *fr.*; *Didot*, 810 *fr.*; *Kalle*, 382 *fr.*; *Liphart*, 340 *fr.*; *Knowles*, 400 *fr.*; *Schloesser*, 383 *fr.* 75 *c.*

Une contre-épreuve, *Verstolk*, 10 *fr.* 50 *c.*

On connaît six copies : 1° du même sens, par *Bretherton;* une égratignure passe de droite à gauche, se dirigeant vers le bas, au travers de la partie inférieure du sabre du marchand de mort aux rats, et au travers de sa jambe au-dessous du genou, et au-dessous du pied de l'enfant; — 2° du même sens, très médiocre; sur le devant, à droite : *Gerret van Schagen ex.;* — 3° en contre-partie; au premier plan, sur la gauche : *S. Savry exc.;* — 4° en contre-partie, signée : RH. *C. Visscher excudebat;* — 5° en contre-partie; auprès du sujet, on lit : *Rembrandt fe*, *n°* 6, *Francis Novelli incid;* c'est une des meilleures copies de ce graveur; — 6° en contre-partie, et rien que la tête et l'épaule de l'homme avec le rat (haut., 39 mill.; larg., 32); elle est décrite dans le catalogue Serrati, n° 320, comme une estampe très curieuse; derrière le vendeur de mort aux rats est gravé : *R* 1630; une épreuve semblable figurait à la vente Sotheby, en février 1826. M. Middleton dit que ce n'est pas une imitation heureuse; il est possible qu'elle soit l'œuvre de F. Bol.

123. *Autre Vendeur de mort aux rats.*

Il est à gauche, vu de profil, regardant vers la droite; son bras est étendu, et il tient un paquet de drogues. Au haut d'un grand bâton, une cage d'où pendent des rats morts. *Date présumée :* 1632.

Hauteur, 0,124; largeur, 0,081.

BARTSCH, 122. — CLAUSSIN, 124. — WILSON, 126. — CH. BLANC, 96. — MIDDLETON, 260.

Très rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem.

Verstolk, 630 *fr.*

Cette estampe était peut-être une étude pour le morceau précédent. Rembrandt, mécontent de son travail, aura regravé le même sujet. Cette pièce est grossièrement exécutée, d'ailleurs presque tout à fait perdue par un mauvais emploi de l'acide. M. Ch. Blanc indique comme mesure de cette pièce 160 mill. et 99 d'après une épreuve du Musée d'Amsterdam; celle de Paris, reproduite dans son ouvrage, a les dimensions que nous avons mentionnées.

124. *Le Petit Orfèvre.*

Près du fond, à gauche, on voit une forge allumée. Un homme tient à la main une figure de la Charité qui est posée sur une enclume, tandis que, de la main droite, il frappe dessus avec un marteau. Au bas, à gauche, on lit difficilement : *Rembrandt,* 1655.







Hauteur, 0,079; largeur, 0,056.

BARTSCH, 123. — CLAUSSIN, 125. — WILSON, 127. — CH. BLANC, 94. — MIDDLETON, 295.

Les meilleures épreuves ont une tache noire à peu près à la moitié de la hauteur qui touche le bord droit de la planche.

Révil, 35 fr., papier du Japon; id. Debois, 33 fr.; id. Arosarena, 85 fr.; Harrach, 80 fr.; Kalle, 56 fr. 25 c.; Didot, 100 fr.; Schloesser, 62 fr. 50 c.

125. *La Faiseuse de koucks.*

Vue de profil, dirigée vers la droite, elle est assise et tient de la main droite une poêle sur le feu, dans laquelle il y a des koucks qu'elle remue de la main gauche. Un jeune enfant, assis à terre, a peur d'un chien qui veut le mordre. Dans la marge du bas, au milieu, on lit : *Rembrandt f.* 1635.

Hauteur, 0,108, y compris la marge; largeur, 0,079.

BARTSCH, 124. — CLAUSSIN, 126. — WILSON, 128. — CH. BLANC, 93. — MIDDLETON, 264.

Il existe quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Ébauche très légère, ne produisant aucun effet. Le chapeau de la vieille, son bras droit et son tablier sont presque entièrement blancs. Musée d'Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est terminée, mais avant les tailles verticales sur le sac qui est attaché à la ceinture de la vieille.

Robert-Dumesnil, 82 fr. 60 c., deux épreuves; Verstolk, 119 fr. 70 c., le bas de l'estampe sale; Arosarena, 31 fr.; Harrach, 250 fr.; Galichon, 250 fr.; Kalle, 231 fr. 25 c.; Liphart, 81 fr. 25 c.; Schloesser, 125 fr.

TROISIÈME ÉTAT. Basan a fait au burin quelques retouches dans les ombres devenues grises, notamment au côté droit de l'estampe, dans le bas.

QUATRIÈME ÉTAT. On lit au haut de la droite : *p.* 122. Cette pagination a été ajoutée par

Basan, lorsqu'il a inséré cette planche dans son *Dictionnaire des graveurs*. Elle a été supprimée lorsque la planche est entrée dans le fonds de Me Jean. Dans l'épreuve que nous avons vue, on ne trouve pas au haut de la droite : *Tome II*.

On connaît trois copies : 1° en contre-partie; l'ombre sur les genoux de la femme se compose de tailles qui suivent le contour, et non de tailles diagonales tirées de droite à gauche comme dans l'original, signée : *Novelli*, n° 17; — 2° en contre-partie, d'après le premier état, avant les ombres; le sujet est entouré de lignes marginales, et le nom de Rembrandt, dans l'espace clair du bas, a été omis; — 3° du même sens, sur bois, par *Boetzel*, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.



126. *Le Jeu du Kolf ou du Kolef*[1].

Dans le fond, à gauche, un homme pousse une balle avec le kolef; à droite, est un

1. Gersaint a donné sur ce jeu une notice que nous abrégeons.

La place où l'on joue est fermée et sablée comme un mail; sa longueur est depuis 8 jusqu'à 12 toises, et sa largeur de 9 ou 10 pieds. On peut y jouer plusieurs en partie, les uns contre les autres. A chaque bout du jeu, dans le milieu, il y a un morceau de bois de deux pieds de diamètre et d'une hauteur de deux pieds six pouces. On joue avec des boules de la grosseur de celles des jeux de paume; on les pousse avec un bâton garni de plomb à l'extrémité qui a la forme d'une crosse. On place les balles à l'un des bouts du jeu. Il faut toucher le premier le morceau de bois qui est du côté opposé à celui où l'on se place pour jouer. On y parvient rarement du premier coup, mais on cherche à placer sa balle le plus près que l'on peut pour pouvoir le toucher du second coup. Si, en le touchant, on est assez adroit pour renvoyer la balle par une bricole près du morceau de bois placé à l'autre bout, afin qu'on puisse toucher le second bâton du troisième coup, on évite ainsi un quatrième, et l'on est presque sûr de gagner la partie. Le vainqueur est celui qui touche les deux morceaux de bois en moins de coups, dans l'aller et le retour. On voit quelquefois des joueurs assez adroits pour les toucher en deux coups.

homme assis, le coude appuyé sur une table, avec un pot à côté de lui. Vers le bas de la gauche : *Rembrandt f.* 1654.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,142.

BARTSCH, 125. — CLAUSSIN, 127. — WILSON, 129. — CH. BLANC, 97. — MIDDLETON, 294.

Nous décrirons deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. L'ombre le long du haut de la planche a manqué dans différentes places. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Kalle, 26 *fr.* 25 *c.; Didot*, 15 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les espaces blancs où le travail était interrompu sont couverts par des travaux. On remarque quelques taches d'oxyde vers l'angle supérieur de la gauche.



127. *La Synagogue des Juifs.*

Deux vieillards sont sur la gauche : l'un, appuyé sur son bâton, écoute l'autre qui parle avec animation. Dans le fond de la droite, une partie du temple; plusieurs Juifs entrent et sortent, d'autres sont assis. Dans le haut, à gauche, sur une pierre : *Rembrandt f.* 1648.

Hauteur, 0,072; largeur, 0,129.

BARTSCH, 126. — CLAUSSIN, 128. — WILSON, 130. — CH. BLANC, 98. — MIDDLETON, 288.

On connaît trois états.

PREMIER ÉTAT. Au bord de la planche, à droite, le manteau du vieillard est beaucoup plus clair, ainsi que le dessous du pied; le bas du pantalon, au-dessous du vêtement du Juif qui lui parle, est blanc. L'ombre des pieds des Juifs qui se voient dans le fond, à droite, n'est pas exprimée tout à fait. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

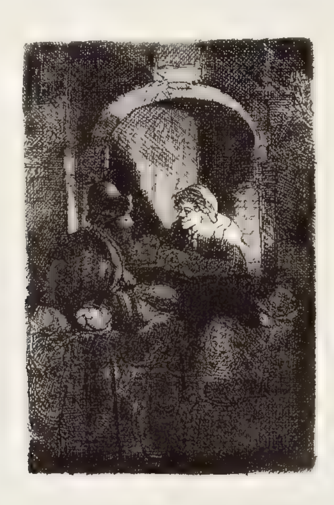
Robert-Dumesnil, 120 *fr.; Didot*, 420 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le manteau du vieillard qui est le plus près du bord de la planche, à gauche, est plus travaillé; l'ombre des pieds des figures de droite est exprimée; mais la tête du Juif que l'on voit dans le lointain, près d'un autre qui a le dos tourné, et derrière le Juif, vu sur le devant, ayant les mains jointes, est de profil.

Didot, 130 *fr.*

Troisième état. La planche a été retravaillée; le manteau du Juif, vers la gauche, est en partie éclairci de nouveau avec le brunissoir. Le visage du Juif qui est sur le bord de la planche, à droite et vu de face, est obscurci; son bonnet est plus ombré en dessous. Le visage du Juif, qui était de profil dans l'état précédent, est dans celui-ci de trois quarts, presque retourné, de façon que l'on voit ses deux yeux.

On connaît deux copies : 1° par *Novelli;* elle est en contre-partie; les lignes descendant au bas des marches manquent; — 2° du même sens, sur bois, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.



128. *Le Maître d'école.*

On voit une femme en dedans d'une maison, appuyée sur la porte; à côté d'elle est un petit enfant dont on n'aperçoit que la tête. Sur la gauche se trouve un vieillard entouré de cinq enfants. Sur la moitié de la porte qui est ouverte : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1641.

Hauteur, 0,095; largeur, 0,061.

BARTSCH, 128. — CLAUSSIN, 129. — WILSON, 131. — CH. BLANC, 99. — MIDDLETON, 271.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.
Robert-Dumesnil, 20 *fr.* 40 *c.; Galichon*, 160 *fr. sur papier du Japon; Liphart*, 62 *fr.* 50 *c.; Didot*, 17 *fr.*

On connaît une copie en contre-partie, grossière et sans effet, par *Hasard.*

129. *Le Charlatan.*

Dirigé vers la droite, il tire d'un panier un paquet de drogues qu'il montre de la main gauche. Au bas de ses pieds, on lit en grandes lettres : *Rembrandt f.* 1635.

Hauteur, 0,077; largeur, 0,036.

BARTSCH, 129. — CLAUSSIN, 130. — WILSON, 132. — CH. BLANC, 92. — MIDDLETON, 117.



Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.
Harrach, 40 *fr.*; *Didot*, 150 *fr.*

Quatre copies; les trois premières du sens opposé : 1° signée : *F. V. fecit* (*Vivares*); — 2° *J. G. Vliet*; — 3° *F. Novelli, n°* 41; — 4° du même sens, par M. *Flameng*, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.



130. *Le Dessinateur*.

Un jeune homme est placé sur la droite; il fait à la clarté d'une lumière un dessin d'après un buste qui est sur un livre; à gauche, une armoire sur laquelle sont plusieurs portefeuilles. *Date présumée:* 1641.

Hauteur, 0,095; largeur, 0,065.

BARTSCH, 130. — CLAUSSIN, 131. — WILSON, 133. — CH. BLANC, 100. — MIDDLETON, 270.

On connaît deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. C'est un simple croquis avec peu d'effet. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

DEUXIÈME ÉTAT. Retravaillé à la pointe sèche, particulièrement du côté du buste. Peut-être ce travail n'est-il pas de Rembrandt.

M. Guichardot avait constaté cette différence dans le catalogue Van den Zande.

Kalle, avant les retouches dans le fond, 38 *fr.* 75 *c.*; *Didot, les deux états*, 31 *fr.*

On en connaît deux copies : 1° en contre-partie : haut., 81 mill.; — 2° en contre-partie, sur une planche plus grande : elle a été exécutée par *Hazard*.

131. *Le Paysan avec sa femme et son enfant.*

Dans le milieu, un paysan tient un bâton de la main gauche et un petit garçon de la droite. Derrière lui, à gauche, paraît une femme qui n'est gravée qu'au trait. Sur la droite, on aperçoit le commencement d'une tête de paysan couverte d'un chapeau. *Date présumée :* 1643.

Hauteur, 0,113; largeur, 0,092.

BARTSCH, 131. — CLAUSSIN, 132. — WILSON, 134. — CH. BLANC, 120. — MIDDLETON, 153.

Dans les premières épreuves, on distingue parfaitement, à droite, le commencement d'une tête de paysan couverte d'un chapeau.

Verstolk, 14 *fr.* 70 *c.*; *Kalle*, 36 *fr.*; *Didot*, 20 *fr.*; *Knowles*, 56 *fr.* 25 *c.*, *avant les retouches, notamment au paquet sur le dos de l'homme.*

M. Ch. Blanc dit qu'il existe dans la collection d'Arenberg un premier état à l'eau-forte pure. Dans le second, les quelques parties d'ombre que l'acide avait peu mordues ont été renforcées à la pointe sèche, notamment à la ceinture de l'homme et à son havresac.

On connaît une copie en contre-partie, par *Deuchar*, qui a introduit un âne chargé sur le premier plan.



132. *Juif à grand bonnet.*

Il est debout et se dirige vers la droite, la main droite appuyée sur son bâton. Dans le milieu du bas : *Rembrandt f.* 1639.

Hauteur, 0,083; largeur, 0,045.

BARTSCH, 132. — CLAUSSIN, 133. — WILSON, 135. — CH. BLANC, 101. — MIDDLETON, 140.





Morceau gravé d'une pointe légère et pleine d'esprit.
Robert-Dumesnil, 19 *fr.* 10 *c.*; *Arosarena*, 20 *fr.*; *Galichon*, 45 *fr.*; *Didot*, 40 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie sur une planche plus large : *Novelli, n°* 40; — 2° par *J. Overlaet*, sur une planche contenant aussi la copie de *Deux Gueux, homme et femme, conversant, n°* 37. (B. 164.)

133. *La Femme aux oignons.*

Elle est assise à droite et regarde à gauche; ses pieds nus posent sur une chaufferette. A un mur à gauche est suspendue une botte d'oignons. Vers le haut de la droite : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,122; largeur, 0,081.

BARTSCH, 134. — CLAUSSIN, 134. — WILSON, *supprimé.* — CH. BLANC, 102. — MIDDLETON, 66.

Nous décrirons deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Moins travaillé dans le haut et dans le bas de la planche; sans monogramme ni année. On n'en connaît qu'une épreuve qui est au musée d'Amsterdam, dit M. Charles Blanc; M. Middleton en avait cependant signalé une seconde au musée de Harlem. H. 128; L 89.

DEUXIÈME ÉTAT. Réduit à la mesure indiquée plus haut. Il y a le monogramme et l'année; avec les travaux additionnels. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 120 *fr.*; *Verstolk*, 84 *fr.*; *Didot*, 950 *fr.*

On connaît une copie qui a été attribuée à *Lievens*.

La Femme aux oignons est une pièce fort laide que beaucoup d'amateurs n'attribuent pas à Rembrandt; on pourrait la croire de Van Vliet. Wilson l'a rejetée, mais MM. Ch. Blanc et Middleton sont d'un avis contraire. M. Ch. Blanc dit que si ce morceau est rejeté, il faudra faire la même chose pour beaucoup d'autres pièces du maître dans les premières manières. M. Middleton croit que *la Femme aux oignons* doit son apparente rudesse d'exécution non au travail de la pointe, mais à la mauvaise manière dont la planche a été traitée. On l'a laissée trop longtemps dans l'eau-forte; ainsi, elle a été trop mordue, et le dessin original a été en partie détruit.

Notre opinion personnelle est que cette estampe est de peu de mérite, et que ceux qui s'en priveront n'auront pas beaucoup à le regretter.

134. *Paysan à mi-corps, les mains derrière le dos.*

Il est vu de profil, tourné vers la droite; sa tête est couverte d'un bonnet de matelot. Le fond est clair partout. Vers le haut de la gauche : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,059; largeur, 0,050.

BARTSCH, 135. — CLAUSSIN, 135. — WILSON, 136. — CH. BLANC, 103. — MIDDLETON, 89.

On connaît quatre états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. A l'eau-forte seulement. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Un travail croisé se voit sur le derrière du cou, et de là descend jusqu'au coude. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam.

TROISIÈME ÉTAT. Le nez, qui se terminait en pointe, est maintenant arrondi; il y a quelques tailles tirées de droite à gauche sur les bords du chapeau, et quelques lignes additionnelles croisant les autres forment une ombre sous le chapeau et cachent l'oreille; des lignes croisées ombrent le cou, sur un des côtés

duquel, au-dessous de l'oreille, un espace reste clair. La partie retournée de la jaquette, sur le devant, est ombrée, et des lignes croisées renforcent l'ombre le long du dos.

QUATRIÈME ÉTAT. La partie du cou qui était restée blanche est couverte d'une taille simple et diagonale, ce qui détache mieux l'oreille.

Harrach, 99 *fr.*; *Didot*, 25 *fr.*



On connaît une copie par *Cumano*, mais la manière très régulière dont elle est gravée ne la rend pas trompeuse.



135. *Le Joueur de cartes.*

Vu à mi-corps, presque de face, appuyé sur une table, il tient des cartes dans ses mains. Au milieu de la partie gauche, on lit avec peine : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1641.

Hauteur, 0,092; largeur, 0,083.

BARTSCH, 136. — CLAUSSIN, 136. — WILSON, 137. — CH. BLANC, 104. — MIDDLETON, 269.

On n'admet que trois états de cette pièce.

Premier état. A l'eau-forte pure; les travaux du fond n'atteignent pas le bord supérieur de la planche, et finissent irrégulièrement en laissant des places blanches.

Harrach, 25 fr.; Galichon, 50 fr.; Kalle, 25 fr.; Liphart, 113 fr. 50 c.; Didot, quatre états, 80 fr.

Deuxième état. Le travail est terminé régulièrement le long du haut, et l'ombre dans le fond est renforcée par la pointe sèche; des tailles diagonales tirées de droite à gauche se voient presque jusqu'au haut du coin à droite; il n'y en avait pas dans le premier état. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum.

Troisième état. On aperçoit dans le fond un nouveau travail uniforme dans lequel l'ombre s'est confondue; des tailles verticales et diagonales couvrent l'espace clair sur la droite. Harlem, British Museum, Cambridge.

Le catalogue de M. Didot décrit un second état non mentionné, avant les contre-tailles dans toute la partie du fond. M. Middleton pense que ce prétendu deuxième état a été imprimé avec une encre plus épaisse et plus noire; il le regarde comme une variante du premier état.

Les retouches du deuxième et du troisième état, ne paraissent pas être de la main de Rembrandt. La planche était en 1802 la propriété de Basan, et ensuite elle est entrée dans le fonds de Me Jean. Certaines épreuves du troisième état portent le nom de *Watelet;* peut-être est-il l'auteur de la retouche.



136. *Aveugle jouant du violon.*

La tête couverte d'un bonnet de fourrure, portant un manteau sur l'épaule gauche, il se dirige vers la droite, conduit par son chien. Dans le fond, à gauche, une vieille va entrer dans une maison. Au milieu de la marge du bas : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,079; largeur, 0,054.

BARTSCH, 138. — CLAUSSIN, 137. — WILSON, 138. — CH. BLANC, 91. — MIDDLETON, 78.

Il y a trois états de cette pièce.

Premier état. Le bord extérieur du manteau, le long du dos, n'est pas ombré; le pli qui en est le plus rapproché est seulement ombré en partie. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Verstolk, 58 *fr.*

Deuxième état. Les deux plis sont ombrés. British Museum.

Troisième état. Toute la figure est lourdement retravaillée par des tailles régulières sur le vêtement et sur le manteau. Il est probable que ce travail n'est pas de Rembrandt.

Robert-Dumesnil, 114 *fr.* 80 *c.*; *Arosarena*, 69 *fr*; *Harrach*, 80 *fr.*; *Kalle*, 44 *fr.*; *Didot*, 50 *fr.*

On connaît une copie par *Novelli*, portant dans le coin supérieur : N° 38.



137. *Homme à cheval.*

Il se dirige vers la gauche, vu presque par derrière, portant une pique sur son épaule gauche. Au bas du cheval paraît une petite figure, vue de dos, coiffée d'un bonnet à plume. Dans le coin de la droite vers le haut : *Rt.* ou *RH.* en lettres retournées. *Date présumée :* 1628.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,059.

BARTSCH, 139. — CLAUSSIN, 138. — WILSON, 139. — CH. BLANC, 106. — MIDDLETON, 4.

Nous décrirons deux états signalés, pour la première fois, par Robert-Dumesnil.

Premier état. La planche est irrégulière étant un peu plus haute du côté droit; ses bords ne sont pas nettoyés. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 25 *fr.* 40 *c.*; *Kalle*, 32 *fr.* 50 *c.*; *Liphart*, 25 *fr.*; *Schloesser*, 50 *fr.*

Deuxième état. La planche est coupée d'une manière régulière; les angles sont arrondis. Harlem, British Museum, Cambridge, Oxford.

Harrach, 20 *fr.*; *Didot*, 20 *fr.*

On connaît une copie en sens contraire. On ne peut la prendre pour une contre-épreuve, le monogramme étant entre le centre et le côté gauche, près du haut de la planche.



138. *Figure polonaise.*

C'est un homme vu de profil, dirigé vers la droite, ayant ses mains jointes devant lui. Il est coiffé d'un bonnet élevé, et couvert d'un manteau qui descend seulement jusqu'au bas du dos. *Date présumée :* 1633.

Hauteur, 0,052; largeur, 0,049.

BARTSCH, 140. — CLAUSSIN, 139. — WILSON, 140. — CH. BLANC, 107. — MIDDLETON, 102.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est irrégulière et les bords sont sales. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Kalle, 135 *fr.; Schloesser,* 117 *fr.* 25 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les bords sont coupés régulièrement.

Arosarena, 12 *fr.; Harrach,* 90 *fr.; Didot,* 11 *fr.*

139. *Polonais portant sabre et bâton.*

Il est vu de côté, dirigé vers la gauche, portant un bonnet orné sur le devant d'une plume fort longue. Il a un baudrier sur l'épaule, et son sabre pend un peu par derrière. Sur son épaule droite, un petit manteau. *Date présumée :* 1632.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,043.

BARTSCH, 141. — CLAUSSIN, 140. — WILSON, 141. — CH. BLANC, 118. — MIDDLETON, 93.

Nous décrirons six états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Le contour du derrière du pantalon est une simple ligne; le baudrier, sur l'épaule, d'où pend le sabre à l'endroit qui tient le fourreau, est à peine indiqué; le bâton est irrégulièrement ombré; entre le bâton et l'homme est une double ligne au-dessus de laquelle paraît quelque feuillage. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam.

Verstolk, 84 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le contour du derrière du pantalon consiste en une double ligne et celui du baudrier est à peu près terminé; cette correction est à la pointe sèche. Il y a des barbes dans les premières épreuves de cet état. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Troisième état. Le pli du terrain et le feuillage entre le bâton et l'homme ont été effacés; quelques lignes diagonales croisent l'ombre sur l'épaule. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Oxford.

Quatrième état. La planche est lourdement retravaillée : le bonnet, le coude et toute l'ombre du côté gauche. Le bâton offre un troisième trait dans le milieu. Cabinet des estampes de Paris.

Cinquième état. La plume, le bonnet, le visage et toute la partie droite de l'homme sont repris durement par un travail imitant la manière noire. Le pli de terrain a été réintroduit entre l'homme et le bâton, mais le feuillage n'est pas rétabli. Même cabinet.

Sixième état. M. Middleton signale un dernier état où toute la figure a été lourdement retouchée au burin; les ombres sont noires et d'un effet désagréable. M. Ch. Blanc indique un état semblable.

Harrach, sans désignation d'état, 80 *fr.*; *idem*, *Didot*, 80 *fr*.



Il est probable qu'à partir du quatrième état les retouches ne sont pas de la main de Rembrandt.



140. *Petite Figure polonaise.*

L'homme est vu de profil, le corps dirigé vers la droite, coiffé d'un bonnet en forme de turban orné d'une plume. Il a la main droite appuyée sur sa hanche, et tient un bâton de la gauche. Au bas : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,059; largeur, 0,021.

BARTSCH, 142. — CLAUSSIN, 141. — WILSON, 142. — CH. BLANC, 108. — MIDDLETON, 79.

Cette estampe est de la plus grande rareté. M. Middleton déclare n'avoir vu que cinq épreuves, dont deux sont au British Museum. L'épreuve qui passa à la vente Hibbert, en 1809, s'éleva à 252 fr. 50 c., à la vente Pole Carew, en 1835, elle atteignit le prix de 1,338 fr. 25 c. pour la collection Verstolk; à la vente de cette dernière, elle fut adjugée seulement pour 420 fr. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam.

On connaît deux copies : 1° du même sens, par *Claussin;* l'ombre est raide et régulière; au-dessous du poignet gauche, il y a trois tailles diagonales très courtes et parallèles, tirées de droite à gauche, grossièrement exécutées; trois tailles régulières ombrent également le talon droit; — 2° du même sens, meilleure que la précédente, ayant été gravée avec une pointe plus fine. Dans l'original, le bord du pourpoint du Polonais qui pend par-dessus le sabre est ombré par des tailles irrégulières descendantes; dans la copie, ces tailles sont en nombre égal, laissant entre elles trois blancs étroits et réguliers. Cette copie, très rare, est probablement l'œuvre de Claussin.



141. *Vieillard vu par le dos.*

La tête est de profil, coiffée d'un grand bonnet fourré ceint d'une bandelette, sous lequel est une calotte. Il porte une robe fermée par une ceinture. Les mains, élevées et jointes, ne sont qu'au trait. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,072; largeur, 0,045.

BARTSCH, 143. — CLAUSSIN, 142. — WILSON, 143. — CH. BLANC, 109. — MIDDLETON, 86.

Cette estampe n'est qu'un fragment d'une planche entière (C. 356), depuis divisée en cinq morceaux. Nous décrirons quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Provenant de la planche entière. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. Tiré sur le fragment de la planche divisée. Dans cette partie, il n'y a pas de change-

ment dans le travail selon M. Middleton, tandis que M. Ch. Blanc dit qu'elle est plus travaillée que dans la planche primitive. En effet, les contours du dos et de la ceinture sont plus arrêtés et quelques tailles ont été ajoutées au bas sur le vêtement. Cabinet de Paris, Amsterdam, British Museum.

Troisième état. Dans les états précédents il y avait une partie qui n'était pas ombrée sur le derrière du cou; elle est retravaillée dans ce troisième état. Les tailles courbes à côté du bonnet sont prolongées pour rencontrer la bandelette. Des tailles croisées ombrent les parties claires de l'habit et de la manche. Le collet, qui dans les états précédents était tout à fait blanc, est ici couvert de hachures. Cabinet des estampes de Paris, Harlem, British Museum, Cambridge.

Liphart, 25 *fr.*

Quatrième état. Au British Museum, une partie qui était restée claire sur l'épaule droite est très vigoureusement ombrée. On voit sur le dos quelques tailles diagonales tirées de droite à gauche. Les travaux qui dans le bas, à gauche, vers le milieu, laissaient un petit espace blanc, sont parfaitement régularisés.

Les travaux des troisième et quatrième états ne sont probablement pas l'œuvre de Rembrandt.

Verstolk, la manche droite moins travaillée, 29 *fr.* 40 *c.; Harrach, sans désignation d'état,* 52 *fr.; Didot, deuxième état,* 16 *fr.*

On connaît une copie trompeuse par *Denon;* mais une petite projection derrière l'épaule, qui semblait figurer le bout d'un bâton dans l'original, ne se voit pas dans cette copie.



142. *Paysan et Paysanne marchant.*

Ils sont vus de profil, se dirigeant vers la droite. La femme porte un petit enfant derrière le dos, et s'appuie sur un bâton; l'homme est à côté d'elle, un peu en arrière, portant un bâton sous son bras. *Date présumée :* 1634.

Hauteur, 0,063; largeur, 0,048.

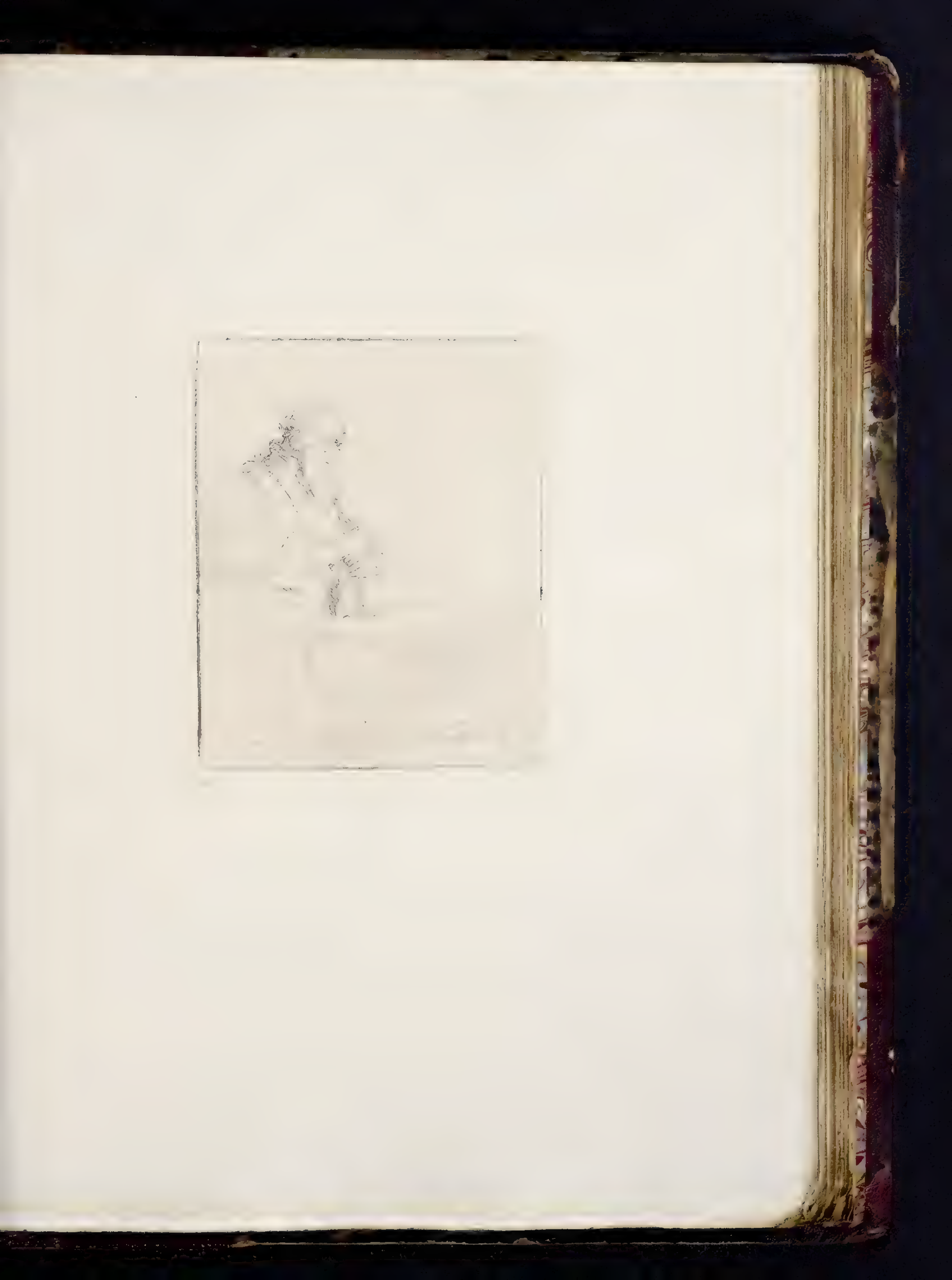
BARTSCH, 144. — CLAUSSIN, 143. — WILSON, 144. — CH. BLANC, 110. — MIDDLETON, 104.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Arosarena, 22 *fr.; Harrach,* 58 *fr.; Kalle, les bords irréguliers et sales; Didot,* 31 *fr.; Schloesser,* 38 *fr.* 75.

Bartsch mentionne une copie très exacte par *Sauveur-Legros,* amateur français. On la reconnaît à ce que le contour de la jupe retroussée n'est presque pas visible dans la copie, tandis que dans l'original il est exprimé par un trait distinct, bien qu'interrompu dans le milieu.





M. Ch. Blanc fait connaître que Sauveur-Legros est le rédacteur du Catalogue raisonné de Rembrandt par Adam Bartsch. Ce fait paraîtra douteux. Bartsch peut bien s'être fait aider dans son travail par Sauveur-Legros, mais on ne doit pas admettre facilement qu'il ait mis son nom à un ouvrage dont un autre aurait été l'auteur.

Autre copie en contre-partie par *Novelli.*

143. *Philosophe en méditation.*

Ce n'est qu'une ébauche légère représentant un vieillard à mi-corps, tourné vers la droite et vu presque de profil. Il tient de la main droite une plume et de la gauche un livre posé sur une table à côté de laquelle est un globe qu'on voit au coin de l'estampe, à droite, faiblement exprimé. *Date présumée :* 1646.

Hauteur, 0,133; largeur, 0,106.

BARTSCH, 147. — CLAUSSIN, 144. — WILSON, 145. — CH. BLANC, 111. — MIDDLETON, 156.

Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Pure eau-forte. Le contour du front n'est pas formé par une ligne, mais composé d'une masse de petits points placés d'une manière irrégulière. Le contour du dos est à peine tracé, l'épaule est complètement blanche, l'appui du coude est à peine marqué.

Décrit pour la première fois au catalogue Liphart : vendu 443 *fr.* 75 *c.; même épreuve, Hebich,* 500 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le front est profilé par un trait net, les petits points ont disparu, le contour du dos est tracé, il y a une série de plusieurs traits en forme de V sur l'épaule; l'appui du coude est fortement marqué. Ces travaux sont exécutés à la pointe sèche.

Robert-Dumesnil, 51 *fr.; Verstolk,* 21 *fr.; Arosarena,* 24 *fr.; Harrach,* 85 *fr.; Kalle,* 97 *fr.* 50 *c.; Didot,* 100 *fr.*

Copie du même sens, par M. *Flameng*, d'après le deuxième état, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc. Elle est plus petite.

144. *Homme méditant.*

Il est assis près d'une table placée à droite, sur laquelle il y a un livre ouvert. Une lampe attachée au mur éclaire faiblement tout le sujet. Le personnage est de face, coiffé d'une toque, la tête appuyée sur la main gauche, tandis que la main droite repose sur le bout du bras du fauteuil. Pièce d'un ton très rembruni. *Date présumée :* 1642.

Hauteur, 0,144; largeur, 0,133.

BARTSCH, 147. — CLAUSSIN, 145. — WILSON, 145. — CH. BLANC, 112. — MIDDLETON, 276.

Nous décrirons six états de cette pièce. Claussin et Wilson n'en décrivent que quatre, et M. Middleton cinq.

PREMIER ÉTAT. Mentionné par M. Middleton : le contour de la flamme est bien arrêté et se termine en pointe; toute l'ombre dans le fond et les autres parties est clairement et finement travaillée, montrant de la transparence même dans les parties les plus noires; le rideau a un seul pli sur la droite, tombant en face de la cloison en hauteur. Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. La flamme de la lampe est diffuse; elle a en tout 7 mill. de largeur; toute l'ombre au-dessous est parsemée de globules ou points à moitié clairs, ainsi que tout le fond. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Le catalogue Verstolk cite un état avec la lumière plus large, sur une grande feuille, avec le texte et les vers hollandais, 84 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. La lumière est rétrécie, très arrêtée dans ses contours, se terminant en pointe, ayant tout au plus 3 mill. dans sa plus grande largeur. On voit encore quelques globules dans l'ombre, à gauche, au-dessous de la lumière. Le fond est noir. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

QUATRIÈME ÉTAT. La lumière est moins arrêtée; elle a 4 mill. dans sa plus grande largeur. Tout le fond autour de la lampe et du bonnet est lumineux; la main et le visage du personnage sont éclairés. L'ombre au-dessous de la lumière a été retravaillée; on ne voit plus les globules dont nous avons parlé. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Didot, 105 *fr.; Lobanoff,* 475 *fr.*

CINQUIÈME ÉTAT. On ne distingue presque plus le rideau; la lumière est encore élargie et n'a plus de pointe au sommet; tout le fond a été retravaillé : il est uniformément noir, mais on remarque de nouveau, au-dessous de la lumière, dans l'ombre, un certain nombre de globules ou points clairs. Le personnage est dans l'ombre; son visage a été modifié et son bonnet, changé de forme, paraît plus plat et plus large. Toutes les parties claires qui, dans l'état précédent, se voyaient sur les bords de la table et de la cloison, à droite, sont éteintes.

Didot, 21 *fr.; Hebich,* 50 *fr.*

SIXIÈME ÉTAT. Grossièrement retravaillé. L'estampe est imprimée sur le verso du titre d'un livre intitulé : *Van het Licht der wysheydt.....* (De la lumière de la sagesse)..... Nous n'avons pu trouver cet ouvrage à la Bibliothèque nationale de Paris.

On rencontre rarement de belles épreuves de cette pièce.

M. Ch. Blanc voit dans ce personnage Rembrandt lui-même; nous n'y avons pas trouvé une ressemblance suffisante pour appuyer cette conjecture qu'il nous suffit de mentionner.

145. *Vieillard homme de lettres.*

Vu de face, avec une barbe blanche et des cheveux en partie hérissés. Assis, tourné vers la droite, d'où vient le jour, il a le bras droit appuyé sur un livre ouvert, et tient une plume de la main droite, la gauche étant appuyée sur le bras de son fauteuil. La robe qu'il porte n'est qu'au trait. *Date présumée :* 1629.

Hauteur, 0,237; largeur, 0,200.

BARTSCH, 149. — CLAUSSIN, 146. — WILSON, 147. — CH. BLANC, 77. — MIDDLETON, 176.

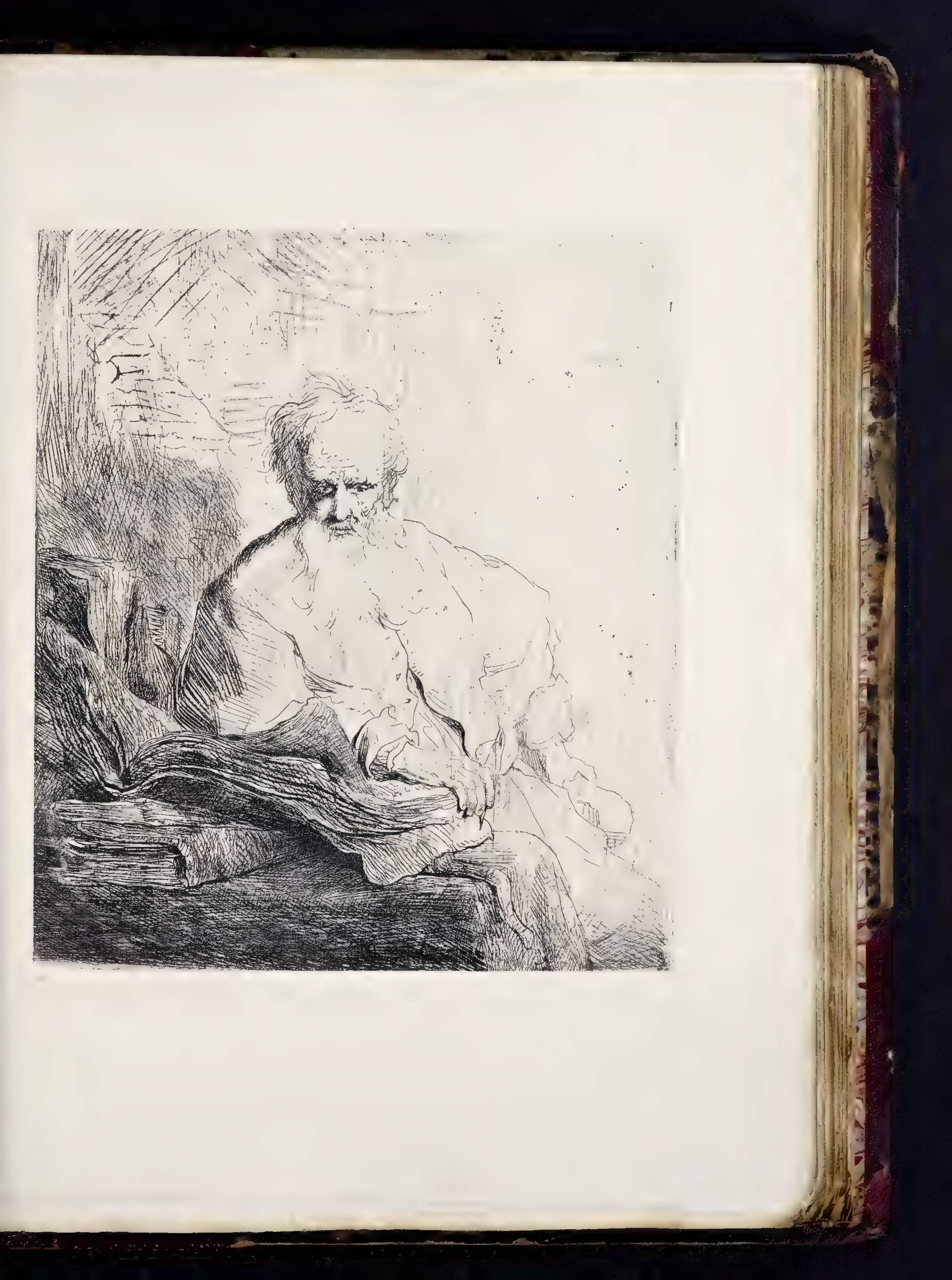
Cette pièce est rare. On n'en connaît que deux épreuves conservées aux Cabinets des estampes de Paris et de Harlem.

M. Ch. Blanc a cru y reconnaître un saint Jérôme; M. Vosmaer y voit une étude pour le saint Jérôme, tableau qui faisait partie de la collection Suermondt.

On connaît une copie du même sens, par *W. J. Smith.* Hauteur, 0,236; largeur, 0,203.

146. *Vieillard sans barbe.*

Il est en pied, coiffé d'une toque, le corps courbé et dirigé vers la droite; le corps couvert d'un grand manteau qui tombe à terre. Dans le haut, vers la gauche : *R*t. *ou RH.* 1631.







Hauteur, 0,064; largeur, 0,041.

BARTSCH, 150. — CLAUSSIN, 147. — WILSON, 148. — CH. BLANC, 114. — MIDDLETON, 71.

Claussin décrit sept états, et M. Middleton seulement les cinq derniers, n'ayant pu rencontrer les deux premiers. M. Ch. Blanc n'en a trouvé que quatre. Personnellement il ne nous a pas été possible d'en reconnaître davantage.

PREMIER ÉTAT. Le personnage seul est dessiné, mais il ne l'est presque qu'au trait, à l'exception du bonnet qui est ombré en totalité. La planche, irrégulière et plus grande, porte en hauteur 76 mill. sur 49 de largeur. Cabinet des estampes de Paris.

On trouve dans le même établissement une autre épreuve qui paraît moins travaillée; il est probable que c'est sur cette dernière que Claussin a fait son premier état, et son deuxième sur celle que nous avons mentionnée d'abord. Il n'y a aucune différence entre les deux épreuves : l'une d'elles seulement est mal venue à l'impression.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche a été coupée et n'a plus que la dimension ordinaire. Le manteau, qui précédemment était entièrement clair, est ombré dans le bas jusqu'au premier pli seulement. Le fond est sale. On remarque de nouveaux travaux dans l'ombre des jambes et sur le terrain à gauche. Le monogramme et la date ont été ajoutés. Cabinet des estampes de Paris.

TROISIÈME ÉTAT. L'ombre sur le manteau couvre deux plis de plus; elle est formée par des tailles longitudinales entremêlées de quelques tailles obliques; le bord du pli qui reste est éloigné de 9 millimètres du trait de bordure. Ce pli, qui se sépare en deux vers le haut, n'est ombré que sur une longueur de 4 à 5 millimètres et séparé par des traits en zigzag. La partie du manteau qui touche le mollet de la jambe gauche est entièrement couverte de tailles; elle n'était précédemment ombrée que jusqu'à la moitié. Cabinet des estampes de Paris.

QUATRIÈME ÉTAT. Le pli qui restait vers la gauche est couvert en entier de tailles longitudinales qui descendent du haut de l'épaule jusque dans le bas; il ne reste plus que deux plis courts sur la poitrine, où l'on voit un peu de blanc. Le fond est clair dans tous les états. Même collection.

Sans désignation d'état, Arosarena, 11 *fr.; Didot,* 31 *fr.*

147. *Vieillard à courte barbe.*

Il est tourné vers la droite, la tête couverte d'un bonnet. Placé contre une élévation de terre qui est à la gauche de l'estampe, il appuie ses mains sur un bâton qui le sou-

tient. Au haut de la droite, en lettres retournées : *Rt. ou RH. Date présumée : entre* 1630 *et* 1635.

Hauteur, 0,115; largeur, 0,079.

BARTSCH, 151. — CLAUSSIN, 148. — WILSON, 149. — CH. BLANC, 115. — MIDDLETON, 32.

Harrach, 50 *fr.; Didot,* 26 *fr.*

On connaît une copie par *Deuchar,* qui a représenté le personnage comme marchant en avant et qui y a ajouté des feuillages et un lointain.

148. *Le Persan.*

C'est un vieillard à grande barbe, coiffé d'un chapeau garni de fourrure et orné d'une plume; son habit, ouvert par le haut, laisse voir une chaîne ou ruban au bout duquel pend un médaillon. Dans le bas, vers le milieu : *Rt. ou RH.* 1632 (les deux derniers chiffres sont retournés).

Hauteur, 0,108; largeur, 0,079.

BARTSCH, 152. — CLAUSSIN, 149. — WILSON, 150. — CH. BLANC, 105. — MIDDLETON, 91.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Pure eau-forte. La planche est de 6 mill. plus large. Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est réduite à la dimension ordinaire sur le côté droit; la figure est généralement retravaillée à la pointe sèche, et l'effet en est très fin. Dans les premières épreuves, le fond et les bords sont sales.

Robert-Dumesnil, 15 *fr.; Verstolk,* 65 *fr.* 10 *c.; Arosarena,* 18 *fr.; Harrach,* 80 *fr.; Kalle,* 188 *fr.* 75 *c.; Liphart,* 256 *fr.* 25 *c.; Didot,* 140 *fr.; Schloesser,* 888 *fr.* 75 *c.*

Il existe encore un état postérieur où la planche, tombée dans d'autres mains, a été grossièrement retravaillée. Les épreuves se reconnaissent au lourd travail de l'ombre, sur la tête et les jambes qui paraissent plus sombres que le reste du corps.

On connaît deux copies en contre-partie : 1° sa hauteur est de 123 mill.; au bas : *Rt.;* probablement par *Cumano;* — 2° grossièrement travaillée; le favori de l'homme du côté gauche est ombré par un travail croisé.

Robert-Dumesnil mentionne encore une copie en sens contraire portant l'adresse de *I. de Ram.*

149. *Aveugle vu par le dos.*

Il représente un Juif tourné vers la gauche, coiffé d'un bonnet couvert de fourrure. Il a des mules à ses pieds et s'appuie sur un bâton. Il tâte une porte de la main droite, dans l'attitude d'un aveugle qui cherche son chemin. *Date présumée :* 1631, *selon M. Vosmaer, et* 1630, *d'après M. Middleton.*

Hauteur, 0,079; largeur, 0,056.

BARTSCH, 153. — CLAUSSIN, 150. — WILSON, 47. — CH. BLANC, 14. — MIDDLETON, 180.

On connaît quatre états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : elle a 82 mill. de hauteur sur 69 de largeur. L'estampe est confuse, tachetée et très sale. On voit, sur la gauche, deux autres portes avec leurs piliers. Amsterdam.



Deuxième état. La planche est réduite à la dimension ordinaire; la porte et les fabriques sur la gauche ont été coupées, de même que le pilier gauche de la porte du côté opposé. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 89 fr.; Verstolk, 40 fr.

Troisième état. Le dessus de la porte sur la rue, à gauche, est ombré d'un bout à l'autre par des tailles diagonales tirées de gauche à droite. British Museum.

Quatrième état. Les mules du vieillard sont ombrées par une ligne raide verticale.



On connaît deux copies: 1° du même sens, par *W. J. Smith;* l'ombre du pilier gauche de la porte et le devant du vêtement du vieillard sont formés par des tailles verticales très régulières et par des diagonales tirées de gauche à droite; — 2° du sens de l'original, par M. *Flameng*, pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

Wilson, MM. Ch. Blanc et Middleton, ont reporté cette pièce dans l'Ancien Testament sous la désignation de *Tobie aveugle.* Il est possible que telle ait été l'intention de Rembrandt; mais, comme le contraire est possible également, nous avons dû maintenir l'estampe à la place qui lui est assignée dans le catalogue de Claussin.

150. *Deux Figures vénitiennes.*

Elles sont à côté l'une de l'autre, se dirigeant vers la droite, enveloppées de longs manteaux, et coiffées de bonnets élevés, à la manière des Vénitiens. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,095; largeur, 0,059.

BARTSCH, 154. — CLAUSSIN, 151. — WILSON, 151. — CH. BLANC, 119. — MIDDLETON, 73.

Il y a deux états de cette pièce extrêmement rare.

Premier état. Croquis non terminé; les jambes d'un des personnages ne vont que jusqu'aux genoux. Collection Albertine, à Vienne.

Deuxième état. Les figures sont complétées. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, sans désignation d'état, 94 fr. 50 c.



Il existe une copie du même sens, par *W. J. Smith;* l'ombre est beaucoup plus régulière que dans l'original; les broderies sur la manche de la figure qui est à gauche ont la forme des lettres P C.

M. Ch. Blanc a exprimé quelques doutes sur cette pièce, qu'il aurait quelque tendance à attribuer à Van Vliet, mais sans y insister. M. Middleton n'éprouve aucune hésitation à la donner à Rembrandt.



151. *Médecin tâtant le pouls à un malade.*

On n'aperçoit que la tête et la moitié du corps de ce dernier. Ce médecin paraît être le même que celui qui est vu dans l'estampe ayant pour sujet la Mort de la sainte Vierge, mais il est du sens opposé. *Date présumée :* 1639.

Hauteur, 0,070; largeur, 0,054.

BARTSCH, 155. — CLAUSSIN, 152. — WILSON, 152. — CH. BLANC, 116. — MIDDLETON, 143.

On ne connaissait jusqu'à présent de cette estampe que l'épreuve conservée au Musée d'Amsterdam; nous en avons trouvé une autre qui a les mêmes dimensions, mais qui cependant présente de notables différences. Nous allons faire connaître les particularités qui distinguent ces deux estampes.

Épreuve du Musée d'Amsterdam. Le turban du personnage est contourné par un trait, à gauche; on aperçoit le bas du front; le nez est long; le vêtement n'est pas profilé à gauche; la tête du malade montre une oreille et en avant quelques traits légers en zigzag; le coussin est profilé par un simple trait rond; la main qui tâte le pouls n'est que légèrement indiquée.

Autre épreuve. A gauche, le turban est contourné par plusieurs traits en zigzag; le front est presque couvert par le turban; le nez est très court. Le dos du personnage est profilé à gauche; la main qui tâte le pouls est très fortement accusée; la tête du malade est contournée par un simple trait et l'on ne voit rien autre chose; l'oreiller est accusé par un trait en zigzag, à gauche. L'estampe, dont les marges sont grandes en haut et en bas, est sur un vieux papier et paraît enlevée d'un livre. On lit en haut, d'une vieille écriture passée : *Continentur in hoc volumine et postero ex hip.* (probablement *Hippocrate*) *Tit.* 3..... Le reste de l'écriture qui est tracée sur l'estampe même est très difficile à déchiffrer.

Nous n'osons dire que cette estampe soit originale, mais, d'après les différences qu'on y remarque, nous ne pouvons la considérer comme une copie. Cependant nous y trouvons un sentiment moins artistique que dans le première.



152. *Le Patineur.*

Il se dirige vers la gauche, ayant le pied gauche levé. Sa tête est coiffée d'un bonnet plat, et il porte sur son épaule un bâton qu'il tient des deux mains. *Date présumée :* 1633, *selon M. Middleton, et entre* 1636 *et* 1640, *d'après M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,061; largeur, 0,059.

BARTSCH, 156. — CLAUSSIN, 153. — WILSON, 153. — CH. BLANC, 121. — MIDDLETON, 103.

Pièce très rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Cependant M. Middleton déclare en avoir vu dix épreuves. Elle faisait partie des collections Robert-Dumesnil, Pole Carew, Debois, Howard, Didot. A la vente Verstolk il y en avait deux épreuves : l'une avec les barbes et le fond sale, vendue 105 fr.; l'autre, épreuve ordinaire, 39 fr.

Révil, 325 *fr.; Robert-Dumesnil*, 333 *fr.; Debois*, 70 *fr.; Howard*, 1,010 *fr.; Didot*, 2,050 *fr.*

On connait une copie trompeuse. Dans l'original le Patineur porte un couteau à sa ceinture; M. Middleton dit que dans la copie ce couteau ressemble à une brosse. Cette copie doit être de *Sauveur-Legros.*

153. *Le Cochon.*

Il est vers la gauche, la tête tournée de ce côté, couché sur le flanc. Ses pattes sont liées par des cordes et celle qui tient les pieds de derrière se rattache à un petit palis. Vers le fond, à gauche, près d'un appentis, un enfant qui porte une espèce d'outre ou bien une vessie. Sous l'appentis, on voit trois enfants et un homme portant à son bras un panier et tenant un tranchoir ou un morceau de viande; ces dernières figures sont au trait. Au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1643.

Hauteur, 0.144; largeur, 0.178.

BARTSCH, 157. — CLAUSSIN, 154. — WILSON, 154. — CH. BLANC, 350. — MIDDLETON, 277.

Il existe deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. La planche est sale; ses bords sont irréguliers; elle est de 8 mill. plus large, à gauche, dans le haut, que dans le bas. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Didot, 615 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est coupée également. Quelques traits verticaux très réguliers, croisés par quelques autres horizontaux, ombrent la joue de l'enfant qui tient la vessie; quelques traits verticaux légers se voient au-dessous de son coude gauche.

Robert-Dumesnil, 102 *fr.; Arosarena*, 82 *fr.; Galichon*, 300 *fr.; Kalle*, 188 *fr.* 75 *c.; Liphart*, 188 *fr.* 75 *c.; Didot*, 265 *fr.*

On connait trois copies : 1° du même sens; l'ombre sur l'épaule de l'homme ne va que jusqu'à la moitié de cette épaule dans l'original : elle descend jusqu'au bas dans la copie, qui est du Rév. *Richard Byron;* — 2° d'après le deuxième état, et en contre-partie, très dure et grossièrement faite; le groin de la bête touche le bord et son pied le bas de la planche; — 3° en contre-partie; dans le bas, à droite : *Novelli inc.* 1791; c'est son n° 22.



154. *Le Chien endormi.*



Il est couché, dirigé vers la droite, la tête seulement tournée vers la gauche. *Date présumée :* 1638, *selon M. Vosmaer, et* 1640, *d'après M. Middleton.*

Hauteur, 0,010 : largeur, 0,081.

[illegible] — CLAUSSIN, 155. — WILSON, 155. — CH. BLANC, 352. — MIDDLETON, 267.

Il y a trois états de cette pièce.

Premier état. Dans l'épreuve que l'on connaît, le coup de la planche n'est marqué que le long du haut et du côté droit, ce qui fait qu'on ne peut déterminer la grandeur totale ; mais dans son état actuel l'estampe mesure 64 mill. de hauteur et 108 de largeur ; le chien est au haut du coin à droite.

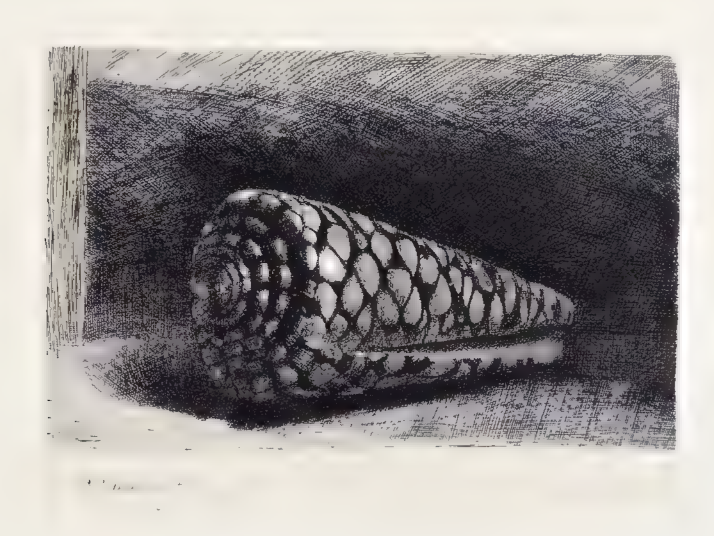
Cette pièce, achetée par Claussin pour quelques shillings à la vente Hibbert, en 1809, fut revendue par lui pour un petit bénéfice à un marchand anglais qui la céda au duc de Buckingham pour 151 fr. 50 c. (6 livres st.). A la vente de Sa Grâce, en 1834, elle fut vendue à un amateur 1,540 fr. Plus tard, le British Museum en devint propriétaire pour 506 fr. 50 c. seulement.

Deuxième état. La planche mesure : hauteur, 46 mill. ; largeur, 89. British Museum.

Troisième état. La planche est réduite à la dimension ordinaire.

Robert-Dumesnil, 16 *fr.* 50 *c.; Verstolk,* 42 *fr.; Arosarena,* 97 *fr.; Harrach,* 160 *fr.; Galichon,* 365 *fr.; Kalle,* 176 *fr.* 25 *c.; Liphart,* 337 *fr.* 50 *c.; Didot,* 205 *fr.; Schloesser,* 137 *fr.* 50 *c.*

Il existe une copie trompeuse, par *Folkema,* d'après le deuxième état. On la reconnaît au coin du haut de la gauche et à celui du bas de la droite. Dans la copie, l'ombre s'étend au coin du haut de la gauche jusqu'à l'extrémité de la planche, au lieu que dans l'original il y a un peu de blanc dans cet endroit. Au coin du bas de la droite, on voit dans la copie quelques traits qui forment une espèce de feuille d'herbe, et qui diffèrent de ceux que l'on trouve au même endroit dans l'estampe originale.



155. *La Coquille, ou le Damier.*

Elle est posée à terre, la pointe dirigée vers la droite. Au bas de la marge, vers la gauche : *Rembrandt f.* 1650.

Hauteur, 0,097, y compris la marge; largeur, 0,131.

BARTSCH, 159. — CLAUSSIN, 156. — WILSON, 156. — CH. BLANC, 353. — MIDDLETON, 290.

On connaît deux états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Le fond est entièrement blanc, à l'exception de l'ombre portée par le coquillage. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Revil, 800 *fr.; A. Hume*, 5,050 *fr., acheté par M. E. de Rothschild.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le fond est entièrement ombré, sauf un espace clair où sont le nom de Rembrandt et la date. Dans cet état, cette estampe est encore très rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 51 *fr.; Verstolk*, 62 *fr.; Arosarena*, 90 *fr.; Harrach*, 530 *fr.; Didot*, 580 *fr.*

On en connaît deux copies : 1° du sens opposé, par sir *A. Hume*, sur une planche plus large; — 2° par *G. Bickham*; la coquille est plus longue et plus large de deux millimètres et demi environ.

TABLE DES SUJETS ALLÉGORIQUES, HISTORIQUES & DE FANTAISIE

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE.

PIÈCES DATÉES.

133. La Femme aux oignons. 1631
134. Paysan les mains derrière le dos. 1631
136. Aveugle jouant du violon. 1631
146. Vieillard sans barbe. 1631
140. Petite Figure polonaise. 1631
122. Le Vendeur de mort aux rats. 163[illegible]
148. Le Persan. 1632
112. La Fortune contraire. 1633
125. La Faiseuse de koucks. 1635
129. Le Charlatan. 1635
110. La Jeunesse surprise par la Mort. 1639
132 Juif à grand bonnet. 1639
115. La Grande Chasse aux lions. 1641
119. Les Trois Figures orientales. 1641
128. Le Maître d'école. 1641
135. Le Joueur de cartes. 1641
153. Le Cochon. 1643
113. Médée et Jason. 1648
127. La Synagogue. 1648
155. La Coquille. 1650
126. Le Jeu de Kolef. 1654
124. Le Petit Orfèvre. 1655
111. Le Tombeau allegorique. 1658

DATES PRÉSUMÉES.

137. Homme à cheval. 16[illegible]
    (M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1634.)
145. Vieillard homme de lettres. 16[illegible]
147. Vieillard à courte barbe. 16[illegible]
    (M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1635.)
141. Vieillard vu par le dos. 1[illegible]31
    (M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1635.
150. Deux Figures vénitiennes. 1631
123. Autre Vendeur de mort aux rats. 1632
139. Polonais portant sabre et bâton. 1[illegible]
    (M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1635.)
138. Figure polonaise. 16[illegible]
    (M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1635.)
152. Le Patineur. 1633
    (M. Vosmaer dit : entre 1636 et 1640.
142. Paysan et Paysanne marchant. 1634
    (M. Vosmaer, non classé)
120. Musiciens ambulants. 1635
154. Le Chien endormi. 1638
    (M. Middleton dit 1640.)
151. Médecin tâtant le pouls. 1639
116. Chasse aux lions. 1641
117. Autre Chasse aux lions. 1641
118. Sujet de Bataille. 1641
130. Le Dessinateur. 1641
    (M. Vosmaer, non classé.)
121. La Petite Bohémienne. 1642
    (M. Middleton dit 1647.)
144. Homme méditant. 1[illegible]4[illegible]
    (Rejeté par M. Vosmaer.)
131. Paysan avec sa femme et son enfant. 1643
    (M. Vosmaer dit : vers 1652.)
143. Philosophe en méditation. 1646
    (M. Vosmaer dit 1645.)
149. Aveugle vu par le dos. 1[illegible]51
    (M. Middleton dit 1630.)
114. Étoile des Rois. 16[illegible]
    (Selon M. Middleton ; M. Vosmaer dit 1641.)



SIXIÈME CLASSE

GUEUX OU MENDIANTS

156. *Gueux assis.*

Il est dans un fauteuil dont on voit le dossier, et tourné vers la droite. Il a peu de barbe ; sa tête est chauve, ses mains sont jointes devant lui. Sa robe est travaillée légèrement ; le fauteuil avec son dossier est couvert de tailles. Tout le reste est blanc. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,129 ; largeur, 0,088.

BARTSCH, 160. — CLAUSSIN, 157. — WILSON, 157. — CH. BLANC, 124. — MIDDLETON, 76.

Cette pièce est très rare. Amsterdam, British Museum, Oxford.
Un croquis au crayon pour cette planche se trouve au Musée de Harlem. On y lit : *RH.* 1631.

On connaît une reproduction par *M. Flameng* pour l'ouvrage de M. Ch. Blanc.

157. *Un Gueux et sa femme avec un petit enfant.*

L'homme est à droite, debout, la tête tournée vers le fond, ayant sur le dos une espèce de hotte, et tenant un long bâton de la main droite ; la femme est de face, à gauche, encore assez convenablement vêtue ; elle tient un enfant de la main droite. Ils sont à l'entrée d'une voûte. *Date présumée :* 1639.

Hauteur, 0,065 ; largeur, 0,069.

BARTSCH, 161. — CLAUSSIN, 158. — WILSON, 158. — CH. BLANC, 127. — MIDDLETON, 142.



La seule épreuve connue est au Musée d'Amsterdam. M. Ch. Blanc en a fait exécuter un fac-similé par *M. Flameng.*

158. *Grand Gueux debout.*

Il est gravé presque au trait, vu de trois quarts, couvert de haillons et coiffé d'un grand bonnet bordé de fourrure. Il a les deux mains appuyées sur un bâton. A l'exception d'une espèce de butte qui est au bas de la gauche, tout le fond est clair. *Date présumée :* 1630, *selon M. Middleton, et entre* 1635 *et* 1640, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,156; largeur, 0,119.

BARTSCH, 162. — CLAUSSIN, 159. — WILSON, 159. — CH. BLANC, 125. — MIDDLETON, 33.

Nous décrirons deux états.

PREMIER ÉTAT. La planche est irrégulière; le fond est sale; les bords sont raboteux sur le haut de la droite. Musée d'Amsterdam.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est régularisée; les bords ont été coupés droits. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75 *c.; Harrach,* 35 *fr.; Kalle,* 24 *fr.; Didot,* 40 *fr.; Schloesser,* 62 *fr.* 50 *c.*

On connaît une copie en contre-partie; à gauche : *Rembrandt inv.;* sur la droite : *Sardi inc.* 1791.

159. *Autre Gueux debout.*

Il est vêtu de haillons et coiffé d'un bonnet élevé; il se dirige vers la gauche, tenant un bâton de la main droite. *Date présumée :* 1639.

Hauteur, 0,086; largeur, 0,047.

BARTSCH, 163. — CLAUSSIN, 160. — WILSON, 160. — CH. BLANC, 126. — MIDDLETON, 141.

Pièce qui n'est pas commune. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Arosarena, 12 *fr.; Harrach,* 45 *fr.; Galichon,* 80 *fr.; Liphart,* 37 *fr.* 50 *c.; Didot,* 20 *fr.*





On connaît trois copies : 1° la planche est moins haute et plus large : 79 mill. sur 51 ; elle est en contre-partie ; — 2° du sens opposé ; l'égratignure qui est sur la planche originale manque ; au bas, à gauche : *D. Deuchar fecit;* — 3° en sens contraire, par *Sauveur-Legros;* elle n'est pas trompeuse.
M. Ch. Blanc parle d'une très jolie copie par *Vivares.*



160. *Gueux et Gueuse.*

Ils sont vieux tous deux, placés l'un vis-à-vis de l'autre, et semblent s'entretenir.

L'homme, qui s'appuie de la main gauche sur un bâton, est dirigé vers la droite; la femme, qui s'appuie également sur un bâton, est tournée vers la gauche. Le fond est blanc. Au bas de la gauche : *Rt.* ou *RH.* 1630.

Hauteur, 0,078; largeur, 0,066.

BARTSCH, 164. — CLAUSSIN, 161. — WILSON, 161. — CH. BLANC, 128. — MIDDLETON, 37.

Il y a deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est irrégulière; elle est plus haute du côté gauche; le fond est sale. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 54 *fr.* 60 *c.; Liphart,* 68 *fr.* 75 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est coupée droit. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Harrach, 32 *fr.; Didot,* 13 *fr.; Knowles,* 38 *fr.* 75 *c.*

On connaît quatre copies : 1° du même sens; la planche mesure 79 mill. sur 51; au bas, sur la droite: *Rembt*, et sur la gauche : *Deuchar fct.;* — 2° du même sens, signé: *Overlaet s.* 1760; — 3° en contre-partie; au-dessous du talon de l'homme : *R.t.;* — 4° la femme seulement, du même sens, sur la même planche que la copie du juif ayant un haut bonnet (*Claussin*, 139), par *J. Overlaet.*



161. *Deux Mendiants, homme et femme, à côté d'une butte.*

Cette butte de terre est à la gauche de l'estampe. L'homme est sur le devant, coiffé d'un bonnet de fourrure; il est vu de trois quarts, la bouche ouverte, et il tient un bâton. La femme, vue de profil, a la tête couverte d'un bonnet plat et les mains cachées sous son

tablier; on voit le bout de son cabas qui est pendu à son bras. Le fond est clair. *Date présumée :* 1629, *selon M. Middleton, et entre* 1630 *et* 1631, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,097; largeur, 0,067.

BARTSCH, 165. — CLAUSSIN, 162. — WILSON, 162. — CH. BLANC, 129. — MIDDLETON, 10.

Nous avons constaté sept états au British Museum.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus grande : elle a 115 mill. de hauteur sur 83 de largeur. Au bas de la droite : *Rt* ou *RH*. Les bords sont très raboteux. A gauche, le long du bord, il y a une large place blanche; les travaux ne touchent pas le bord de la planche. Le coin du bas, à gauche, est blanc. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, annoncé comme premier état, 84 *fr.?*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est légèrement diminuée; les bords ne sont pas raboteux; à gauche, les travaux touchent le bord partout. Le contour supérieur de l'épaule de la vieille femme, qui était interrompu, est maintenant continu. British Museum, Oxford.

TROISIÈME ÉTAT. Le contour intérieur du bâton de l'homme est continu, et le contour de l'épaule droite de la femme a été renforcé à la pointe sèche. Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Arosarena, 67 *fr.; Galichon, grande planche sans désignation d'état,* 405 *fr.; Didot, grande planche, avant les travaux sur le rocher et les deux figures,* 100 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. La planche est réduite à la dimension ordinaire; on ne voit plus le monogramme. La butte de terre est très noire et plus anguleuse. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Harrach, 61 *fr.*

CINQUIÈME ÉTAT. Un travail croisé, tiré de droite à gauche, paraît sur le cou de la vieille femme. Amsterdam, British Museum, Cambridge.

SIXIÈME ÉTAT. L'espace entre l'épaule de l'homme et la main est couvert par des tailles qui descendent de droite à gauche; des tailles diagonales tirées de droite à gauche, paraissent sur le visage, le cou et le menton de la vieille femme; un espace rond, au-dessus de son cabas, qui était resté clair, est maintenant retravaillé. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

SEPTIÈME ÉTAT. L'épaule droite du mendiant est couverte de travaux croisés. Le manteau, au-dessus des mains, a été également repris, et le pli qui touche à la mendiante est ombré de tailles croisées. A partir de l'espace rond mentionné plus haut, l'ombre est continuée plus haut, en bordant le tablier de la vieille; sa joue et le dessous du sein sont retravaillés; l'ombre de sa coiffe rejoint le menton le long de l'oreille. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

162. *Gueux dans le goût de Callot.*

Vu de profil, se dirigeant vers la droite. Il est coiffé d'un bonnet élevé et couvert de haillons. Sa main droite, qui sort de son manteau, s'appuie sur un bâton. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,090; largeur, 0,043.

BARTSCH, 166. — CLAUSSIN, 163. — WILSON, 163. — CH. BLANC, 130. — MIDDLETON, 74.

Nous décrirons quatre états de cette rare estampe.

PREMIER ÉTAT. La planche a 95 mill. de hauteur. Les ombres sont exprimées par de simples tailles, excepté sur la cuisse droite. La manche pendante du manteau qui tombe en deux plis n'est pas ombrée. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge, Oxford.

Arosarena, 60 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. La hauteur est la même. Les ombres sont exprimées par des hachures qui se croisent et qui se voient mieux au bas du manteau et sur le gras de la jambe droite. Cet état a été décrit par Claussin, Wilson et M. Ch. Blanc. M. Middleton déclare ne l'avoir jamais rencontré.

TROISIÈME ÉTAT. La planche a été coupée dans le bas; le bord touche presque la semelle; le pli de la manche qui est sur la gauche est ombré avec de fortes tailles descendantes. British Museum, Cambridge.

Arosarena, 14 *fr.; Didot,* 135 *fr.*

QUATRIÈME ÉTAT. La planche a été coupée dans le haut; elle est réduite à la dimension ordinaire; le bonnet, qui a été entamé par suite de cette opération, se termine en rond. Le pli de la manche a été tellement retravaillé avec des tailles diagonales tirées de gauche à droite que ses contours sont perdus; elle se confond avec le manteau. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum



On connaît une copie du même sens, d'après le quatrième état, par *W. J. Smith;* elle est facilement reconnaissable au soin scrupuleux apporté dans l'exécution des ombres.



163. *Gueux à manteau déchiqueté.*

Gravé dans le goût de Callot. Vu de profil, coiffé d'un bonnet pointu, il se dirige vers la gauche, tenant un bâton que l'on aperçoit entre ses deux jambes. Le fond, ombré dans la partie gauche, est presque blanc dans la droite. Au bas de la gauche : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,083; largeur, 0,038.

BARTSCH, 167. — CLAUSSIN, 164. — WILSON, 164. — CH. BLANC, 131. — MIDDLETON, 70.

On connaît trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Le bas du visage et la partie inférieure du cou ne sont pas ombrés, ainsi que le derrière de la jambe droite, au-dessous du genou, et le soulier; le pli du manteau, à l'endroit où il touche le bâton, est blanc. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Verstolk, 42 *fr.*; *Arosarena*, 15 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le visage est entièrement ombré par des tailles diagonales tirées de droite à gauche; la jambe droite et le soulier sont ombrés par de simples tailles; le pli du manteau, à l'endroit où son contour touche le bâton, est ombré. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

TROISIÈME ÉTAT. Le visage et la partie antérieure du soulier sont ombrés par une double taille. Amsterdam, British Museum.

Didot, 50 *fr.*



164. *La Femme à la calebasse.*

Vue de profil, presque le dos tourné, couverte de haillons, elle se dirige vers la gauche, portant sur son dos une calebasse. *Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,045.

BARTSCH, 168. — CLAUSSIN, 165. — WILSON, 165. — CH. BLANC, 132. — MIDDLETON, 7[illegible].

On connaît deux états de cette pièce.

Premier état. La planche a une forme irrégulière; elle est raboteuse sur les bords. On n'y voit pas de contre-tailles sur l'ombre portée de la figure, qui est moins travaillée, ni de ligne tirée horizontalement dans le bas de la planche. Musée d'Amsterdam.

Deuxième état. La planche est coupée droit, les bords sont unis, des tailles croisées paraissent dans l'ombre projetée par la figure. Une ligne horizontale est tirée dans toute la largeur de la planche, dans le bas, où elle forme une marge blanche.

Robert-Dumesnil, 76 *fr.* 20 *c.; Verstolk, même épreuve,* 21 *fr.; Harrach,* 17 *fr.; Didot,* 17 *fr.; Liphart,* 12 *fr.* 50 *c.*

Cette planche est d'un travail assez grossier, et par cela même peut paraître douteuse.



165. *Petit Gueux debout.*

Il est dirigé vers la gauche, coiffé d'un bonnet de fourrure; son corps est voûté, ses mains sont appuyées sur un bâton. Dans le haut, à droite, en très petits caractères : *Rt.* ou *RH. Date présumée :* 1630, *selon M. Vosmaer, et* 1631, *d'après M. Middleton.*

Hauteur, 0,041; largeur, 0,018.

BARTSCH, 169. — CLAUSSIN, 166. — WILSON, 166. — CH. BLANC, 133. — MIDDLETON, 80.

Cette pièce, qui est très rare, est en même temps assez douteuse. Cabinet des estampes de Paris (épreuve offrant de légères différences et la signature *RH. in.*), Amsterdam, British Museum, etc.

Verstolk, 75 *fr.* 60 *c.*

On connaît une copie en contre-partie, par *Claussin.* Dans celle-ci, la partie supérieure du bissac est ombrée par un travail croisé, tandis qu'il n'y a pas d'ombre dans l'original.

166. *Vieille Mendiante.*

Debout, vue de profil, tournée vers la droite, portant sur les épaules un petit manteau, elle tend la main droite comme pour demander l'aumône, et s'appuie de la main gauche sur un bâton. On lit au bas : *Rembrandt f.* 1646.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,063.

BARTSCH, 170. — CLAUSSIN, 167. — WILSON, 167. — CH. BLANC, 134. — MIDDLETON, 157.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Les premières épreuves ont été tirées de la planche irrégulière et raboteuse sur les bords.

Verstolk, 21 *fr.; Arosarena,* 40 *fr.; Harrach,* 35 *fr.; Didot,* 100 *fr.*



Deux copies : 1° du même sens, par *Deuchar;* dans l'original, l'ombre sur le sac pendant aux côtés de la femme est rendue par des tailles diagonales tirées de gauche à droite : cette ombre manque dans la copie, qui n'est pas terminée vers les pieds; — 2° du même sens, par *Claussin*, sur une planche plus grande, où, du côté opposé, est une copie du n° 305 de Claussin ; les angles ont été marqués pour que la planche puisse être coupée de la même grandeur que l'original, et il y a des épreuves de la planche ainsi coupée; cette copie peut se reconnaître au travail croisé et régulier qui ombre la partie postérieure des basques de la vieille femme.



167. *Lazarus Klap, ou le Muet.*

Il est assis sur une motte de terre, tourné vers la gauche, couvert d'un grand manteau, ayant son bâton entre les jambes et tenant une cliquette à la main. Vers le haut de la gauche : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,086; largeur, 0,061.

BARTSCH, 171. — CLAUSSIN, 168. — WILSON, 168. — CH. BLANC, 138. — MIDDLETON, 72.

On connaît six états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. Hauteur, 0,102; largeur, 0,076. Il n'en existe qu'une épreuve imprimée au verso des *Deux Mendiants, Homme et Femme, n*° 180 *de Claussin.* La seule ombre se trouve sur le devant du manteau et sur le bras droit, où paraissent quelques tailles grossières; les plis du manteau sont à peine définis. Par la manière dont l'estampe est tirée, une partie du manteau est coupée; on ne voit pas la butte; il n'y a que quelques traits devant les pieds. Cabinet des estampes de Paris.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est diminuée, elle a 94 mill. de hauteur sur 64 de largeur. Le pied gauche est éloigné du bord de la planche d'environ 6 mill. Le côté du bonnet, le visage et le cou sont blancs; le manteau est ombré seulement le long du devant; la butte sur laquelle le muet est assis n'est pas ombrée dans le haut. Avant le monogramme et la date. British Museum, Harlem.

Robert-Dumesnil, 320 *fr.; Didot*, 800 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. La place où l'eau-forte avait manqué, au-dessous du bras, a été raccordée. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam.

QUATRIÈME ÉTAT. Le visage est ombré avec une taille verticale et une taille diagonale, tirée de droite à gauche, et, sur le devant, avec une autre horizontale. Le cou reste blanc, mais une ombre qui ressemblait dans le manteau à un trou à passer le bras a été effacée au brunissoir. Cambridge.

CINQUIÈME ÉTAT. La planche est réduite à 89 mill. sur 61. Le pied n'est qu'à 2 mill. et demi du bord inférieur de la planche, le cou est ombré. Cabinet des estampes de Paris, British Museum.

SIXIÈME ÉTAT. Le pli retourné du manteau, à partir du derrière du cou et allant vers le bas, est retravaillé; la butte est grossièrement ombrée partout, et la planche n'a plus que la dimension ordinaire. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Cette pièce ne nous paraît pas mériter le nom terrible qu'on lui a récemment donné (*Le Lépreux*). Tous les catalogues anciens et modernes, sauf un seul, sont unanimes pour lui donner le titre de : *Le Muet.*

168. *Paysan déguenillé, les mains derrière le dos.*

Il est de face, portant un bonnet en forme de béguin, et tenant un bâton; il est tant soit peu dirigé vers la gauche. *Date présumée :* 1635.

Hauteur, 0,092; largeur, 0,070.

BARTSCH, 172. — CLAUSSIN, 169. — WILSON, 169. — CH. BLANC, 137. — MIDDLETON, 121.

Nous décrirons quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est plus large : elle mesure 76 mill. Les bords sont sales et un peu irréguliers. Le contour du bras droit, qui se termine brusquement à la hauteur du bouton qui attache le vêtement, ne se continue pas; la petite partie de la main que l'on voit près du bâton n'est pas ombrée. Amsterdam, British Museum, Cambridge, Oxford.

Robert-Dumesnil, 165 *fr.; même épreuve Verstolk*, 52 *fr.* 50 *c.; Liphart*, 75 *fr.; Didot*, 105 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le contour du bras droit est accusé par une délicate double taille. Un trait échappé vers le bas du bâton en double presque la grosseur. British Museum.

TROISIÈME ÉTAT. Le côté droit de la planche a été coupé : elle a la dimension indiquée à la fin de la description; avant les tailles diagonales sur la culotte. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75 *c.; Verstolk*, 21 *fr.*

Quatrième état. La figure est plus travaillée sur la culotte, au bas de la hanche gauche; deux courtes lignes diagonales, tirées de gauche à droite, traversent ce que l'on voit de la main gauche, près du bâton.

Harrach, 66 *fr.*; *Kalle*, 37 *fr.* 50 *c.*; *Galichon*, 50 *fr.*



Il existe une copie trompeuse, d'après le troisième état, par *Sauveur-Legros*, qui l'a exécutée en 1795. On n'y trouve pas les tailles diagonales qui, dans l'original, se voient au bas de la droite.



169. *Gueux se chauffant les mains.*

Il est tourné vers la droite, la tête de trois quarts, coiffée d'un grand bonnet, le corps couvert d'un manteau; il chauffe ses mains sur une espèce de brasier qu'il a sur ses genoux. A côté de lui, à terre, un bâton passé dans un cabas. *Date présumée :* 1629.

Hauteur, 0,077; largeur, 0,048.

BARTSCH, 173. — CLAUSSIN, 170. — WILSON, 170. — CH. BLANC, 135. — MIDDLETON, 14.

Il y a deux états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Les bords de la planche sont sales et raboteux; toute la partie inférieure du cabas n'est pas ombrée. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

DEUXIÈME ÉTAT. La planche est régularisée dans le haut; il y a des travaux sur toute la partie inférieure du cabas.

Robert-Dumesnil, 31 *fr.* 70 *c.; Harrach,* 15 *fr.; Kalle,* 26 *fr.* 25 *c.; Liphart,* 51 *fr.* 25 *c.: Didot,* 29 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie, *Novelli,* n° 39; — 2° aussi en contre-partie (largeur, 52 mill.), peut-être par *Deuchar.*

170. *Gueux assis sur une motte de terre.*

Tourné vers la droite, de face, la bouche ouverte, les sourcils froncés, il sort la main de dessous son manteau et semble demander l'aumône. Dans la marge du bas : *Rt.* ou *RH.* 1630.

Hauteur, 0,115; largeur, 0,070.

BARTSCH, 174. — CLAUSSIN, 171. — WILSON, 171. — CH. BLANC, 136. — MIDDLETON, 34.

Claussin décrit deux états. M. Middleton déclare ne les avoir pas rencontrés.

PREMIER ÉTAT. Les bords de la planche sont sales et raboteux. Le dos de la figure, dans le bas, est moins ombré. Le nom de Rembrandt n'est pas écrit en toutes lettres.

Robert-Dumesnil, 31 *fr.* 70 *c.; Verstolk,* 21 *fr.; Arosarena,* 20 *fr.; Harrach,* 60 *fr.; Galichon,* 405 *fr.; Kalle,* 75 *fr.; Liphart,* 125 *fr.; Didot,* 55 *fr.; Knowles,* 50 *fr.; Schloesser,* 76 *fr.* 25 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'ombre qui se trouve au bas du dos de la figure est retouchée; les bords de la planche sont moins marqués. Dans le bas de la gravure, un peu vers la gauche, se trouve écrit : *Rembrandt,* indépendamment du monogramme.

Robert-Dumesnil, 12 *fr.* 70 *c.*

M. Middleton cite deux copies du même sens : 1° très trompeuse, par *J. Bretherton;* c'est probablement celle citée par Bartsch : on la reconnaît à quelques petits traits qui sont au bord du manteau, au-dessus de l'endroit où il est boutonné; on en voit quatre dans la copie qui ressemblent à un *j* joint à une *m,* au lieu que dans l'original il n'y a que deux traits qui forment une *n;* — 2° n'offrant que la tête et le buste, par *Deuchar.*

171. *Vieux Mendiant assis, accompagné de son chien.*

Morceau gravé à grosses tailles, d'un ton dur, qui représente un vieillard à grande barbe dont la tête, vue de trois quarts, est nue. Il est assis à droite, tourné vers la gauche, se chauffant les mains au-dessus d'un pot de terre placé entre ses deux genoux. Un chien







est à côté de lui, vers la gauche. Au bas, à droite, *Rt.* ou *RH.* 1631. Le monogramme semble être aussi PL.

Hauteur, 0,108; largeur, 0,081.

BARTSCH, 175. — CLAUSSIN, 172. — WILSON, 172. — CH. BLANC, 139. — MIDDLETON, 65.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum.
Verstolk, 50 *fr.* 40 *c.; Arosarena,* 117 *fr.; Liphart,* 637 *fr.* 50 *c.*

Cette pièce ne laisse pas que d'inspirer quelques doutes. On devrait même la rejeter de l'œuvre du maître, si l'on n'avait pas trouvé au verso de notre nº 180, *Gueux au gros ventre*, une première ébauche pour ce morceau. Elle est faite au simple trait, sauf quelques tailles sur le vêtement, à gauche. On peut y voir peut-être une esquisse de Rembrandt qu'il a immédiatement abandonnée à cause de sa mauvaise réussite. Plus tard, elle aurait été terminée par Van Vliet. Il ne serait pas impossible d'attribuer à ce dernier cette ébauche assez peu remarquable. Cependant, ce qui autorise à penser que Rembrandt peut bien être l'auteur de cet essai, c'est qu'on trouve sur le recto une estampe du maître qui n'est pas contestée. D'ailleurs, c'est une œuvre de sa jeunesse.

172. *Trois Mendiants à la porte d'une maison.*

Les trois mendiants sont un vieillard, une femme portant un enfant derrière le dos et un petit garçon vu de dos, ayant un pot attaché par derrière. Un vieillard portant de la barbe et coiffé d'un bonnet, que l'on voit sur le bord de la porte d'une maison placée à la gauche, leur donne l'aumône. Au bas, sur la droite : *Rembrandt f.* 1648.

Hauteur, 0,164; largeur, 0,129.

BARTSCH, 176. — CLAUSSIN, 173. — WILSON, 173. — CH. BLANC, 146. — MIDDLETON, 287

Nous décrirons trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Avant le travail très serré à la pointe sèche que nous ferons remarquer dans l'état suivant. Ce premier état se reconnaît aux particularités que nous allons citer. Derrière l'embrasure de la porte il y a une ombre portée à 25 millim. au-dessus de la marche; cette ombre présente une échancrure, on y découvre vers le bas une petite place blanche où l'on ne voit que quelques traits légers; ces mêmes traits, assez espacés, se remarquent dans l'échancrure. Sur la porte, à la hauteur du front de l'homme qui est dans l'intérieur, on voit une petite place plus claire où il n'y a que des tailles perpendiculaires et quelques traits légers horizontaux; le nez de l'homme est pointu. Dans l'arc de la porte il y a quelques tailles espacées; il n'existe pas encore la série de traits fins dont nous allons parler. Constaté sur l'épreuve de la collection Didot.

Galichon, 700 *fr.; Didot,* 830 *fr.; Knowles,* 409 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Dans l'arc de la porte, au haut, se trouve une série de tailles fines touchant le bord de la planche. Celle-ci est couverte de traits serrés à la pointe sèche que l'on remarque particulièrement sur l'imposte de la porte; la petite place claire à la hauteur du front de l'homme est éteinte par de petits traits serrés. Dans le bas, sur l'ombre portée, la petite place claire est éteinte, et l'on remarque entre les petites tailles primitives une série de traits à la pointe sèche excessivement fins. Le nez de l'homme qui est dans la porte est toujours pointu. Dans le haut, au commencement du cintre, on remarque une série de travaux qui paraissent avoir disparu, par l'effet du tirage, dans le 3e état. Ces travaux n'apparaissent pas dans le 1er, où l'on pourrait croire que la manière noire a disparu; mais il faut regarder attentivement les marques des bords raboteux de la planche et les salissures qui existent presque partout dans le 1er état, et qui dans le 2e ont en grande partie disparu, surtout dans le bas et à gauche.

Robert-Dumesnil, 240 *fr.; Verstolk,* 92 *fr.* 40 *c.; Kalle,* 312 *fr.* 50 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. Les traits fins dans le haut ne s'aperçoivent presque plus; les traits fins à la pointe sèche sont affaiblis, et le nez du vieillard est devenu rond à son extrémité.

Les prétendues épreuves d'un premier état avant le nom ne sont que le résultat d'une supercherie

d'autant plus facile à reconnaître que ce nom a disparu sur des épreuves du second état. On présume que Mme Jean, après avoir fait retoucher la planche avec soin, a fait tirer quelques épreuves en couvrant le nom avec un papier.

On connaît quatre copies : 1° du même sens; l'ombre sur le montant de la porte au-dessous de l'écharpe qui soutient le bras du vieux mendiant se trouve éloignée de 5 millim. de cette écharpe et lui est parallèle : dans l'original, cette ombre montre une rangée de tailles verticales s'élevant de droite à gauche au-dessus des diagonales; dans la copie, les tailles diagonales sont continues jusqu'à la hauteur des verticales; — 2° en contre-partie; l'ombre du bâton de la femme est sur une ligne parallèle au bâton; sur une épreuve de cette copie, à Amsterdam, il y a écrit, d'une encre très passée : *Maria Boortens fecit,* 1658; — 3° en contre-partie; une égratignure profonde et une marque de corrosion s'étendent en diagonale, du visage de l'homme près de la porte, sur la main de la femme et le chapeau de l'enfant; — 4° en contre-partie; un travail croisé régulier ombre le sachet de l'enfant, juste au-dessous du pot qui pend à sa ceinture : *N° 7, Novelli.*

173. *Deux Gueux en pendant.*

L'un, tourné vers la gauche, est coiffé d'un petit bonnet; son visage exprime la douleur. Dans le lointain, à gauche, on aperçoit un homme qui porte un bâton sur son épaule. On lit tout au haut ces mots hollandais : *Tis vinnich Kort* (il fait très froid). Au dessous : *Rembrand*, et plus bas : *f.* 1634.

Hauteur, 0,110; largeur, 0,043.

BARTSCH, 177. — CLAUSSIN, 174. — WILSON, 174. — CH. BLANC, 140. — MIDDLETON, 112.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, avec le numéro suivant, 12 *fr.* 70 *c.; Verstolk, id.,* 42 *fr.; Arosarena, id.,* 15 *fr.; Harrach, id.,* 16 *fr.; Liphart, id.,* 50 *fr.; Schloesser, id.,* 63 *fr.* 25 *c.*

174. *Autre Gueux.*

L'un est dirigé vers la droite; sa tête, retournée vers le spectateur, est vue de trois quarts et couverte d'une espèce de bonnet de nuit; sa figure est riante, ses mains sont posées derrière son dos; dans le lointain, à droite, près d'une petite maison, une figure tournée vers la gauche. Au haut, à gauche : *Dats niet* (ce n'est rien); un peu au-dessous : *Rembran*, et plus bas : *f.* 163. *Date présumée :* 1634.

Hauteur, 0,110; largeur, 0,038.

BARTSCH, 178. — CLAUSSIN, 175. — WILSON, 175. — CH. BLANC, 141. — MIDDLETON, 113.

Mêmes collections que les précédentes.

M. Vosmaer dit qu'en 1842, à la vente Jonckers, à Rotterdam, parut un dessin de Rembrandt avec l'inscription : *T'is vinnick kout.* Ce dessin était décrit comme daté de 1639. Faut-il croire, comme le pense M. Middleton, que cette date était plutôt 1634, et que le dessin a dû servir pour l'estampe? Nous n'osons rien affirmer à cet égard. Ces eaux-fortes sont très durement gravées et on a émis des doutes sur la question de savoir si Rembrandt en est réellement l'auteur. On sait que M. Seymour Haden les a attribuées à Salomon Savry, assertion contestée d'ailleurs par M. Middleton.

On y a vu également une imitation de deux estampes de H. S. Beham, qui, en 1542, dessina et grava deux petites planches d'un *Fermier* et d'un *Laboureur,* et sur l'une desquelles on lit : *Es ist kalt Weter,* et sur l'autre : *Das schadet nit.* Rembrandt peut bien s'être inspiré des deux pièces de Beham, mais les siennes n'en sont pas les copies.


tis vinnich kout
Rembran
f. 1634


DAts niet
Rembran
f 163



On connaît deux copies des deux pièces : 1° par *Claussin*, sur une même feuille; l'ombre est d'un travail beaucoup plus régulier que dans l'original : dans le n° 174, des travaux croisés couvrent la basque déchirée de la taille au genou; on en voit sur la moitié inférieure de l'ombre qui est sur le sol; dans le n° 175, des diagonales descendant de gauche à droite ombrent la manche droite du coude à la taille; — 2° du même sens, sur une même feuille, portant cette signature : *J. Hollard*, 1755.

175. *Gueux estropié.*

Vu de trois quarts, un peu tourné vers la droite, la tête couverte d'un bonnet fourré, il a le bras gauche en écharpe et son genou gauche est posé sur une jambe de bois; il porte un manteau déguenillé, et s'appuie de la main droite sur un bâton. Le fond est blanc. *Date présumée :* 1630.

Hauteur, 0,113; largeur, 0,065.

BARTSCH, 179. — CLAUSSIN, 176. — WILSON, 176. — CH. BLANC, 142. — MIDDLETON, 35.

Il existe deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche est irrégulière dans le haut et légèrement plus haute du côté droit. Le bout du bâton se trouve un peu éloigné du bas de la planche. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 114 *fr.* 70 *c.*; *Kalle*, 187 *fr.* 50 *c.*; *Schloesser*, 112 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. La planche a été coupée droit en haut et en bas; le bout du bâton touche la ligne du bas de la planche.

Arosarena, 25 *fr.*; *Harrach*, 21 *fr.*; *Didot*, 21 *fr.*



176. *Paysan debout.*

Coiffé d'un petit bonnet, vu de profil et dirigé vers la gauche, il a les bras derrière le dos; un panier est à ses pieds.

Hauteur, 0,059; largeur, 0,036.

BARTSCH, 180. — CLAUSSIN, 177. — WILSON, 177. — CH. BLANC, 143.

Debois, 8 *fr.*; *Verstolk*, 10 *fr.*; *Kalle*, 100 *fr.*; *Didot*, 150 *fr.*



177. *Paysanne debout.*

C'est le pendant du morceau précédent. Elle est vue de profil, tournée vers la droite, les pieds nus, ayant une bouteille attachée à la ceinture. La gauche et le haut de l'estampe sont légèrement ombrés.

Hauteur, 0,059; largeur, 0,036

BARTSCH, 181. — CLAUSSIN, 178. — WILSON, 178. — CH. BLANC, 144.

Wilson pense que ces deux petites pièces sont de la main de Lievens; elles ont peu d'importance. MM. Vosmaer et Middleton les ont rejetées de l'œuvre de Rembrandt.



178. *Gueux griffonné.*

C'est un vieillard vu de profil, tourné vers la droite. Sur la même planche est une autre tête de profil, couverte d'un bonnet élevé ayant à peu près la forme d'une mitre. *Date présumée :* 1629, *d'après M. Middleton, et* 1648, *suivant M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,092; largeur, 0,075.

BARTSCH, 182. — CLAUSSIN, 179. — WILSON, 179. — CH. BLANC, 147. — MIDDLETON, 11.

Pièce rarissime dont on ne signale qu'une épreuve, conservée au Cabinet des estampes de Paris.



179. *Mendiants homme et femme.*

Ils sont vus de profil, marchant l'un à côté de l'autre, se dirigeant vers la droite. La femme est coiffée d'une espèce de toque qui avance beaucoup sur son front; elle a les mains sous son tablier. L'homme a la tête nue. *Date présumée :* 1629, *d'après M. Middleton, et* 1648, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,102; largeur, 0,077.

BARTSCH, 183. — CLAUSSIN, 180. — WILSON, 180. — CH. BLANC, 145. — MIDDLETON, 13.

On ne connaît que deux épreuves de cette planche : l'une, dont la feuille est entière, au Musée d'Amsterdam; l'autre, coupée, au Cabinet des estampes de Paris. Au verso de celle-ci on voit imprimée une épreuve mal tirée, ou plutôt une maculature du 1er état de Lazarus Klap (voir ci-dessus, nº 167). Quoique cette estampe ne soit pas belle, il est bien difficile de ne pas y reconnaître la main de Rembrandt.

M. *Flameng* en a donné une très bonne copie qui suffit pour permettre d'asseoir un jugement sur l'authenticité de la pièce.

180. *Gueux enveloppé dans son manteau, ou Gueux au gros ventre.*

Tourné vers la droite, coiffé d'un bonnet de forme élevée garni d'une oreillette, il est enveloppé d'un manteau qui semble le grossir encore. *Date présumée :* 1629, *d'après M. Middleton, et* 1648, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,113; largeur, 0,074.

BARTSCH, 185. — CLAUSSIN, 181. — WILSON, 181. — CH. BLANC, 149. — MIDDLETON, 9.

Pièce extrêmement rare. La seule épreuve connue est au Cabinet des estampes de Paris.

La description de cette pièce ne s'accorde pas tout à fait avec celle de Bartsch, de Claussin et de Wilson, qui parlent d'un bâton entre les jambes de l'homme, de quelques indications de feuillage, d'une baraque devant laquelle on voit par le dos une petite figure. M. Ch. Blanc pense que Bartsch a fait cette description de souvenir, et qu'il a peut-être confondu avec cette pièce quelques particularités d'une autre dont nous allons donner la description (au nº 182). M. Ch. Blanc a fait graver un fac-similé de cette pièce par M. *Flameng.*



181. *Gueux malade et Gueuse.*

L'homme est malade, couché par terre, le dos appuyé contre une butte de terre placée à gauche. Assez près de lui est une femme debout, les mains jointes posées sur un bâton; un petit chien est à ses pieds. *Date présumée :* 1648, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,077; largeur, 0,056.

BARTSCH, 185. — CLAUSSIN, 182. — WILSON, 182. — CH. BLANC, 148.

Cette pièce est très rare. M. Middleton l'a rejetée de l'œuvre du maître.



182. *Gueux couvert d'un manteau.*

Vu presque de face, un peu tourné vers la gauche, il porte un bonnet de forme élevée; son corps est enveloppé d'un lourd manteau, et on voit un bâton entre ses jambes. Au fond à gauche, dans une baraque entourée d'arbres griffonnés, est un homme à mi-corps auquel parle une vieille femme vue de dos. *Date présumée :* 1629, *d'après M. Middleton, et* 1648, *selon M. Vosmaer.*



Hauteur, 0,118; largeur, 0,086.

CH. BLANC, 150. — MIDDLETON, 8.

Ce morceau, dont on ne connaît que l'épreuve conservée au Musée d'Amsterdam, a été décrit pour la première fois par M. Ch. Blanc, qui en a fait exécuter un fac-similé par M. *Flameng.* C'est le fond de cette estampe que Bartsch a placé dans notre n° 180.

TABLE DES GUEUX

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE.

PIÈCES DATÉES.

160. Gueux et Gueuse. 1630
170. Gueux assis sur une motte de terre. 1630
163. Gueux à manteau déchiqueté. 1631
167. Lazarus Klap, ou le Muet. 1631
171. Vieux Mendiant assis, accompagné de son chien. 1631
173. Deux Gueux en pendant. 1634
174. Id. 1634
166. Vieille Mendiante. 1646
172. Mendiants à la porte d'une maison. 1648

DATES PRÉSUMÉES.

161. Deux Mendiants homme et femme à côté d'une butte. 1629
(M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1631.)
169. Gueux se chauffant les mains. [illegible]
(M. Vosmaer dit : entre 1630 et 1635.)
178. Gueux griffonnés. 1629
179. Mendiants homme et femme. [illegible]
180. Gueux au gros ventre. 1629
182. Gueux couvert d'un manteau. [illegible]
(Ces quatre pièces, d'après M. Middleton, et suivant M. Vosmaer, 1648.)
158. Grand Gueux debout. 1630
(M. Vosmaer dit : entre 1635 et 1640.)
165. Petit Gueux debout. 1630
(Suivant M. Middleton, 1631.)
175. Gueux estropié. 1630
(M. Vosmaer dit : entre 1632 et 1640.)
156. Gueux assis. 1631
162. Gueux dans le goût de Callot. 1631
164. La Femme à la calebasse. 1631
168. Paysan déguenillé. 1635
(M. Vosmaer dit : entre 1632 et 1640.
157. Un Gueux et sa Femme. [illegible]
(M. Vosmaer dit : entre 1632 et 1640.)
159. Autre Gueux debout. 1639
(M. Vosmaer dit : entre 1635 et 1640.)
181. Gueux malade et Gueuse. 1648
(Suivant M. Vosmaer. M. Middleton a rejeté cette pièce.)
176. Paysan debout.
177. Paysanne debout.
} Rejetés et non classés par MM. Vosmaer et Middleton



SEPTIÈME CLASSE

SUJETS LIBRES ET FIGURES ACADÉMIQUES

183. *Ledekant (le Lit à la française).*

On voit deux personnes couchées; la femme a quatre bras. A la tête du lit, vers la droite, est une table portant un verre à boire et deux plats de gâteaux; à un des piliers du lit est suspendu un chapeau d'homme orné d'une plume; dans le fond, à gauche, est un réduit cintré conduisant à une porte sur laquelle est écrit : *Rembrandt f.* 1646.

Hauteur, 0,126; largeur, 0,176.

BARTSCH, 186. — CLAUSSIN, 183. — WILSON, 183. — CH. BLANC, 151. — MIDDLETON, 283.

Il y a trois états de cette planche.

PREMIER ÉTAT. De la plus grande rareté. La planche a 156 mill. de hauteur sur une largeur de 226. Il y a une marge claire au haut du sujet. Avant le nom et la date.

Verstolk, 252 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'espace clair dans le haut a été coupé; la planche a été réduite à la dimension ordinaire sur la hauteur. C'est dans cet état que le nom et la date apparaissent. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, Harlem, British Museum.

Verstolk, 194 *fr.* 50 *c.*; *Arosarena*, 401 *fr.*; *Didot*, 3,010 *fr.*; *Schloesser*, 1,512 *fr.* 50 *c.*

TROISIÈME ÉTAT. La planche est rognée du côté où se trouvait le nom, et réduite sur la largeur à la grandeur indiquée. Un fort trait échappé contre le bord à droite a disparu. On ne voit plus que le commencement du cintre du réduit, vers la droite; le nom et la date ont disparu. Cabinet des estampes de Paris.

On connaît une copie moderne et médiocre d'après ce dernier état; elle est en contre-partie.

184. *Le Moine dans le blé.*

Il est avec une femme. A terre, à droite, une cruche; à gauche, un moissonneur occupé à son travail. *Date présumée : 1642, selon M. Vosmaer, et 1646, d'après M. Middleton.*



Hauteur, 0,050; largeur, 0,065.

BARTSCH, 187. — CLAUSSIN, 184. — WILSON, 184. — CH. BLANC, 152. — MIDDLETON, 282.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 76 *fr.* 20 *c.; Verstolk*, 100 *fr.* 50 *c.; Harrach*, 296 *fr.; Didot*, 1,900 *fr.*

Dans le catalogue d'Amadé de Burgy, cette pièce a ce titre singulier : *Le joli manœuvre du moine dans le bled.*

On connaît de cette pièce une copie du même sens, très bien exécutée. On la distingue à une ligne droite fortement prononcée qui cerne la planche par le bas. Il y a une différence dans le large épi de blé qui se dresse sur la droite : dans la copie, cet épi monte jusqu'au haut de la planche. Cette copie est de la plus grande rareté.

185. *L'Espiègle.*

Le sujet est une jeune bergère gardant un troupeau de moutons; elle est assise, à gauche, sur une butte, tressant une couronne de fleurs. A ses pieds, un jeune homme couché sur le ventre est vu, à droite, en raccourci, s'appuyant sur ses coudes et jouant de la flûte; sur son épaule gauche est perché un petit hibou. Vers le milieu du bas : *Rembrandt f.* 1640 (d'autres lisent : 1642).

Hauteur, 0,115; largeur, 0,144.

BARTSCH, 188. — CLAUSSIN, 185. — WILSON, 185. — CH. BLANC, 153. — MIDDLETON, 268.

Nous décrirons quatre états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Une tête de jeune homme, vue de profil, s'aperçoit dans l'arbre, près de la houlette; le feuillage au-dessus du chapeau de la bergère est couvert d'un travail qui est du même ton que l'ombre sur le derrière du chapeau. Le rocher, à la gauche du jeune homme, depuis le dos du hibou jusqu'au chapeau couché à terre, n'est pas ombré. Sans nom ni année. De la plus grande rareté. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

DEUXIÈME ÉTAT. L'ombre au-dessus du chapeau de la bergère a été enlevée au brunissoir; à sa place, un feuillage à la pointe sèche sur un fond blanc; une bande de quelques hachures courtes traverse le milieu du rocher vers le bras gauche du berger; on lit le nom et la date. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Verstolk, 84 *fr.; Liphart*, 696 *fr.* 50 *c.; Didot*, 700 *fr.; Schloesser, épr. Liphart*, 1,250 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. La partie du paysage qui est autour du chapeau de la bergère s'y trouve éteinte par des hachures; les herbes et les plantes dans le bas, à gauche, sur le devant, sont mieux formées. Mêmes collections.

QUATRIÈME ÉTAT. La tête dans le haut des arbres a disparu. Le tronc d'arbre qui est sur le devant, à droite,



ainsi que son ombre portée, sont beaucoup plus noirs. L'ombre derrière la bergère, vers le bord gauche de la planche, est couverte de plusieurs hachures; il n'y avait qu'une simple taille dans les états précédents. Les plantes dans le bas ont été changées et remplacées par d'autres.

Debois, 25 *fr.; Arosarena*, 25 *fr.; Kalle*, 57 *fr.* 50 *c.; Knowles*, 187 *fr.* 75 *c.*

M. Ch. Blanc, entre notre troisième et notre quatrième état, en indique un autre où seulement la tête dans le feuillage a disparu; nous ne l'avons pas rencontré.

On connaît quatre copies : 1° en contre-partie, bien exécutée; en bas, au milieu de la planche : *Rembrandt;* — 2° en contre-partie, médiocre; on lit dans le bas, un peu à gauche : *Rembrandt fecit;* — 3° en contre-partie, d'après le troisième état; en bas, à droite : *I. de Ram. exc.;* sur la gauche : *Rembrandt;* cette copie est attribuée à *Ghérard Dou;* — 4° en contre-partie, d'après le premier état; très fortement ombrée; au-dessous du sujet, sur la droite : *Cumano ex.*



186. *Le Vieillard endormi.*

Il est assis au pied d'un arbre; au-dessous de lui, sur le devant, vers la gauche, un jeune homme fait des agaceries à une jeune fille qui ne paraît pas trop se défendre. On aperçoit deux vaches dans le fond. *Date présumée :* 1642, *d'après M. Vosmaer, et* 1646, *selon M. Middleton.*

Hauteur, 0,079; largeur, 0,056.

BARTSCH, 189. — CLAUSSIN, 186. — WILSON, 186. — CH. BLANC, 154. — MIDDLETON, 281.

Cette pièce est assez rare. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 51 *fr.; Verstolk*, 71 *fr.* 75 *c.; Arosarena*, 81 *fr.; Harrach*, 98 *fr.; Liphart*, 172 *fr.* 50 *c.; Didot*, 95 *fr.; Knowles*, 193 *fr.* 75 *c.; Schloesser*, 112 *fr.* 50 *c.*

M. Middleton signale une copie du même sens, mais sans l'avoir vue.

187. *L'Homme qui pisse.*

Il est tourné vers la droite, portant un paquet sur le dos et une gibecière au côté. On lit au bas : *Rt.* ou *RH.* 1630.



Hauteur, 0,083; largeur, 0,050.

BARTSCH, 190. — CLAUSSIN, 187. — WILSON, 187. — CH. BLANC, 155. — MIDDLETON, 255.

Cette pièce ne se trouve pas facilement avec les bords de la planche un peu raboteux. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 28 *fr.; Verstolk, avec une autre épreuve*, 33 *fr.* 50 *c.; Arosarena*, 60 *fr.; Harrach*, 90 *fr.; Didot*, 400 *fr.*, *avec le numéro suivant; Knowles*, 150 *fr.; Schloesser*, 63 *fr.* 75 *c.*

On connaît deux copies : 1° en sens inverse, par *Van Vliet*, datée de 1631; — 2° dans le sens de l'original, par *Claussin*; on lit au bas : *Rembrandt*, 1631.



188. *La Femme qui pisse.*



Accroupie au pied d'un arbre qui est à gauche, elle paraît jeter autour d'elle des regards furtifs. Au bas, dans une petite marge : *Rt.* ou *RH.* 1631.

Hauteur, 0,081, largeur, 0,063.

BARTSCH, 191. — CLAUSSIN, 188. — WILSON, 188. — CH. BLANC, 156. — MIDDLETON, 257.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Les premières épreuves avec le fond sale sont rares. On affirme qu'il y a un deuxième état où le nom et la date sont enlevés.

Robert-Dumesnil, 76 *fr.*, *avec la copie de Claussin; Verstolk*, 21 *fr.*

On connaît deux copies : 1° en contre-partie; sur le coin à droite : *R* 1643; attribuée à *Van Vliet;* — 2° du sens de l'original, par *Claussin;* sur celle qui appartenait à M. Robert-Dumesnil, le graveur avait mis la marque du cabinet Astley.

189. *Le Dessinateur d'après le modèle.*

Le haut de l'estampe est seul terminé, le reste n'est qu'au trait. A droite, une femme nue est debout sur la gauche et sert de modèle à un homme assis qui dessine. Dans le fond, vers la droite, un buste de femme placé sur un piédestal, et, vers le milieu, un tableau sur un chevalet. *Date présumée :* 1647.

Hauteur, 0,234; largeur par en haut, 0,185, et par en bas, 0,182.

BARTSCH, 192. — CLAUSSIN, 189. — WILSON, 189. — CH. BLANC, 157. — MIDDLETON, 284.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Le chevalet est entièrement blanc; l'ombre dans le fond est finement exécutée, ce qui permet de distinguer les ombres du modèle et du buste.

La seule épreuve connue de cet état appartenant à M. Holford figurait à l'exposition de Burlington-Club, en 1877. On y voyait quelques travaux au crayon renforçant toutes les tailles sur le buste et dans les ombres, probablement exécutés par Rembrandt.

DEUXIÈME ÉTAT. La partie supérieure du chevalet, au-dessus de la planche à dessiner, est ombrée, et il y a également une ombre au-dessous. Sur son côté droit inférieur, la draperie qui pend du bras du modèle est légèrement ombrée; le fond est entièrement retravaillé; il y a beaucoup moins de transparence dans les ombres noires. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 102 *fr.; Verstolk*, 37 *fr.* 75 *c.; Arosarena*, 25 *fr.; Harrach*, 25 *fr.; Didot*, 95 *fr.*

La planche existe encore; elle a été retravaillée à plusieurs reprises et les épreuves en sont mauvaises.

C'est encore une des pièces contestées. Des connaisseurs veulent y reconnaître la main de F. Bol, surtout dans l'ombre qui est dans le fond, ce qui ne serait pas impossible. C'est un de ces points qu'il sera toujours difficile d'élucider, d'autant plus que le morceau n'est pas daté. Dans l'exposition de Burlington-Club on lui a donné la date présumée de 1639. A cette époque, F. Bol était encore chez Rembrandt; si, au contraire, cette estampe était reculée jusqu'à l'année 1647, comme le pense M. Middleton, on aurait une certitude contraire, puisque F. Bol avait quitté Rembrandt en 1639. Quoi qu'il en soit, le premier état est incontestablement l'œuvre du maître.

Le croquis pour cette estampe est au British Museum; il est en sens contraire et mesure : haut., 191; larg., 166. La figure de l'artiste est dans l'ombre. On en trouve une reproduction dans l'ouvrage de M. Vosmaer.

On connaît une copie du sens de la planche. H. 254; L. 196 et 188. Le contour du visage du modèle est nettement arrêté. Au-dessous du sujet : *Rembrandt del. n°* 325. *Georg. Leop. Hertel exc. A.V.*

190. *Homme nu, assis.*

Il est vu de face, les jambes écartées. Ses mains sont entrelacées sur ses genoux. Au bas, vers la gauche : *Rembrandt.f.* 1646.

Hauteur, 0,164; largeur, 0,097.

BARTSCH, 193. — CLAUSSIN, 190. — WILSON, 190. — CH. BLANC, 158. — MIDDLETON, 279.

Les Hollandais nomment cette pièce : *L'Enfant prodigue.*

Les premières épreuves sont avec les barbes de la planche. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Verstolk, 24 *fr.; Arosarena,* 43 *fr.; Harrach,* 45 *fr.; Didot,* 57 *fr.*

Le catalogue Liphart décrit un premier état où les bords de la planche sont irréguliers et sales, et la planche est dans le bas, à droite, de deux millim. plus large que dans les épreuves ordinaires.

Liphart, 250 *fr.; Schloesser, même épreuve,* 250 *fr.*

On voit une contre-épreuve au Cabinet des estampes de Paris.

191. *Figures académiques d'hommes.*

Sur le devant, à gauche, un homme est assis. D'un autre côté, à une petite distance, un autre homme est représenté debout, le bras droit appuyé sur un oreiller et laissant pendre le gauche. Dans le fond, près d'une cheminée, une femme s'amuse avec un petit enfant qui est dans un chariot à roulettes. *Date présumée :* 1646.

Hauteur, 0,196; largeur, 0,126.

BARTSCH, 194. — CLAUSSIN, 191. — WILSON, 191. — CH. BLANC, 159. — MIDDLETON, 280.

On connaît deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. L'eau-forte a manqué dans différentes places : sur la mâchoire et le cou de la figure qui est debout, sur la joue, le cou et le bras droit et l'épaule de celle qui est assise, et aussi le long du bord gauche de la planche, à la hauteur de son épaule. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

Galichon, 35 *fr.; Kalle,* 83 *fr.* 75 *c.; Liphart,* 70 *fr.*

DEUXIÈME ÉTAT. Les lacunes ou places blanches ont été couvertes par des travaux additionnels qui ont réparé les défauts de la morsure. Mêmes collections.

Harrach, 53 *fr.; Didot, avec les Baigneurs,* 25 *fr.*

Le sujet si étrange d'une femme avec un enfant, placée à côté de deux hommes nus, a porté à croire que Rembrandt n'avait dans l'origine gravé que cette scène, et que ce n'est que postérieurement qu'il a ajouté les deux hommes sur une place restée libre ; on ne sait quelle explication donner à une semblable réunion de personnes.

192. *Les Baigneurs.*

Ils sont trois, l'un à droite, dans l'eau jusqu'aux genoux ; l'autre à gauche, qui paraît


Rembrandt f. 1646.





sortir de l'eau; le troisième est accroupi la tête entre les jambes. Dans le bas : *Rembrandt f.* 1651 (*et non* 1631).

Hauteur, 0,110; largeur, 0,137.

BARTSCH, 195. — CLAUSSIN, 192. — WILSON, 192. — CH. BLANC, 117. — MIDDLETON, 292.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Les premières épreuves ont été tirées avant qu'il se formât une tache ronde sur la planche. Plus tard, par suite d'une corrosion, elle a apparu dans le haut, vers le milieu de l'estampe. Pour nous, c'est un accident de la planche, et non un état.

Robert-Dumesnil, avant la tache, 89 *fr.* 30 *c.; Verstolk,* 40 *fr.* 50 *c.; Arosarena,* 12 *fr.*



193. *Académie d'un homme assis à terre.*

Il est nu, assis à la droite de l'estampe et dirigé vers la gauche. Il a la main droite posée sur son genou. Au bas, vers la gauche : *Rembrandt. f.* 1646.

Hauteur, 0,097; largeur, 0,169.

BARTSCH, 196. — CLAUSSIN, 193. — WILSON, 193. — CH. BLANC, 160. — MIDDLETON, 278.

Les premières épreuves sont tirées de la planche non ébarbée.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 19 *fr.; Verstolk,* 18 *fr.* 90 *c.; Arosarena,* 47 *fr.; Harrach,* 50 *fr.; Liphart,* 81 *fr.* 25 *c.; Didot,* 17 *fr.; Schloesser,* 38 *fr.* 75 *c.*

On voit une contre-épreuve au Cabinet des estampes de Paris.

194. *La Femme devant le poêle.*

Assise dans une chambre vers la gauche et tournée vers la droite, elle est nue jusqu'à la moitié du corps. Dans le fond, à droite, on voit un poêle surmonté d'un tuyau carré; au milieu de la traverse de ce tuyau : *Rembrandt f.* 1658.

Hauteur, 0,227; largeur, 0,185.

BARTSCH, 197. — CLAUSSIN, 194. — WILSON, 194. — CH. BLANC, 161. — MIDDLETON, 299.

On connaît six états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. L'ombre du côté droit de la femme, depuis le bras jusqu'à la taille, consiste en une série de diagonales tirées de gauche à droite, seulement croisées par d'autres juste au-dessous du bras et ensuite au-dessous du sein. Une niche dans la muraille qui est en arrière a seulement son contour droit arrêté. Musée d'Amsterdam, British Museum, Cambridge.

DEUXIÈME ÉTAT. Le côté droit de la femme depuis le bras jusqu'à la taille est entièrement ombré, avec une seconde ligne diagonale tirée de gauche à droite, croisant la première. Des tailles diagonales tirées de droite à gauche ombrent le côté gauche du tuyau du poêle. Cabinet des estampes de Paris, British Museum, Cambridge.

TROISIÈME ÉTAT. Une taille diagonale tirée de droite à gauche renforce l'ombre sur le quatrième doigt de la main droite; le pied droit est couvert d'une taille croisée dans la direction de sa longueur; le fond montre la forme de la niche. Cabinet de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Liphart, 487 *fr.* 50 *c.*; *Schloesser, même épreuve*, 751 *fr.* 25 *c.*

QUATRIÈME ÉTAT. On voit une clef au tuyau du poêle. Cabinet des estampes de Paris.

Didot, 870 *fr.*

CINQUIÈME ÉTAT. La partie supérieure du jupon de la femme est couverte d'un travail croisé. Musée d'Amsterdam, Cambridge.

SIXIÈME ÉTAT. La femme ne porte plus de bonnet; elle a ses cheveux liés par un nœud derrière la tête. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 13 *fr.* 30 *c.*

C'est à tort, selon nous, que Gersaint, Bartsch et Claussin ont indiqué un premier état comme ayant une clef au poêle; ils ont ensuite fait enlever cette clef pour la rétablir à la fin. M. Charles Blanc nous paraît avoir fait ressortir la vérité.

On connaît une copie en contre-partie. Le jupon est ombré jusqu'en haut, mais il n'y a pas de clef au poêle. Cette copie, qui ne porte pas de nom, est vraisemblablement de *Cumano*.

195. *Femme nue assise sur une butte.*

Elle est vue de face; son corps, très gras, est tourné vers la droite. Le bras droit est appuyé sur la butte, et l'autre accoudé sur la partie où l'on voit la chemise. *Date présumée :* 1631, *d'après M. Middleton, et* 1635, *selon M. Vosmaer.*

Hauteur, 0,176; largeur, 0,160.

BARTSCH, 198. — CLAUSSIN, 195. — WILSON, 195. — CH. BLANC, 162. — MIDDLETON, 256.

Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Claussin dit que cette pièce se rencontre difficilement belle d'épreuve.

Robert-Dumesnil, 26 *fr.* 75 *c.*; *Verstolk*, 21 *fr.*; *Arosarena*, 20 *fr.*; *Liphart*, 156 *fr.* 50 *c.*; *Didot*, 76 *fr.*; *Knowles*, 188 *fr.* 75 *c.*

M. Vosmaer en cite deux copies : 1° par *W. Hollar*, en 1635; — 2° par *Jeremias Glaser*, en 1650.











196. *Femme au bain.*

Une femme âgée et laide paraît être dans un bain. Son corps est presque de face; mais sa tête, qui est couverte d'un bonnet ou cornette de nuit, est vue de profil et penchée vers le bas de la droite; à gauche, sur une chaise, est un chapeau rond. Au haut de la gauche, sur une espèce de corniche : *Rembrandt. f.* 1658.

Hauteur, 0,158; largeur, 0,126.

BARTSCH, 199. — CLAUSSIN, 196. — WILSON, 196. — CH. BLANC, 163. — MIDDLETON, 298.

Nous décrirons deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. Le bonnet est plus allongé derrière la tête; il est même assez élevé. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, Cambridge.

Robert-Dumesnil, 133 *fr.* 50 *c.; Verstolk*, 73 *fr.* 50 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. Le bonnet est moins long par derrière et presque plat sur le devant de la tête; le chapeau, beaucoup plus visible, est entouré d'un cordon qui paraît clair. Mêmes collections.

Verstolk, 73 *fr.* 50 *c.; Arosarena*, 110 *fr.; Harrach*, 158 *fr.; Galichon*, 405 *fr.; Liphart*, 337 *fr.* 50 *c.; Didot*, 270 *fr.; Schloesser*, 462 *fr.* 50 *c.*

197. *Femme nue, les pieds dans l'eau.*

Elle est assise au pied de quelques arbres; son corps est presque vu de face; sa tête, couverte d'un simple bonnet, est tournée vers la gauche. Dans le coin du haut, à la gauche, on lit avec peine : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1658.

Hauteur, 0,162; largeur, 0,106.

BARTSCH, 200. — CLAUSSIN, 197. — WILSON, 197. — CH. BLANC, 164. — MIDDLETON, 297.

Les belles épreuves sont sur papier du Japon; les bords en sont sales et raboteux. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Verstolk, 42 *fr.; Arosarena*, 16 *fr.; Galichon*, 90 *fr.; Didot*, 50 *fr.; Schloesser*, 52 *fr.* 50 *c.*

198. *Vénus*, ou plutôt *Diane au bain.*

Elle est assise à côté d'un gros arbre entouré de broussailles; ses jambes plongent dans un ruisseau. Elle est vue presque de face, et son corps est tourné vers la gauche; sa main s'apprête à saisir un carquois placé sur le haut de son vêtement. Au bas de la droite : *Rt.* ou *RH. f. Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,178; largeur, 0,160.

BARTSCH, 201. — CLAUSSIN, 198. — WILSON, 198. — CH. BLANC, 165. — MIDDLETON, 258.

Ce morceau ne se rencontre pas facilement beau d'épreuve. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Robert-Dumesnil, 57 *fr.* 25 *c.; Verstolk*, 42 *fr.; Arosarena*, 61 *fr.; Harrach*, 102 *fr.; Liphart*, 87 *fr.* 50 *c.; Didot*, 125 *fr.*

199. *La Femme à la flèche.*

Elle est nue, vue par le dos, assise sur un lit. Elle y est appuyée sur le bras gauche, tandis que de la droite elle tient une flèche; son vêtement est placé à côté d'elle. On lit assez difficilement dans le bas, sur la gauche : *Rembrnpt* (*sic*, la lettre *a* manquant; le *d* est retourné) *f.* 1661.

Hauteur, 0,205; largeur, 0,124.

BARTSCH, 202. — CLAUSSIN, 199. — WILSON, 199. — CH. BLANC, 166. — MIDDLETON, 302.

Claussin décrit deux états dans son supplément; M. Wilson en mentionne deux, et M. Middleton trois; nous allons les faire connaître.

PREMIER ÉTAT. Le nom est à peine visible, quelques petits espaces blancs paraissent dans l'ombre sur le premier plan au-dessus, à la droite de la date; l'ombre, au dedans d'un espace triangulaire entre les talons, est couverte avec un travail croisé, mais sur la gauche, à l'exception de quelques hachures, elle est formée seulement de tailles serrées de droite à gauche. British Museum.

Knowles, 806 *fr.* 75 *c.*

DEUXIÈME ÉTAT. L'espace dont il vient d'être parlé est couvert par un travail croisé de gauche à droite, grossièrement exécuté. Amsterdam, Harlem, British Museum, Cambridge.

Nous avons vu deux épreuves de cet état absolument différentes : dans l'une, tout le haut du rideau, à droite, était blanc, et l'on voyait un certain nombre d'espaces blancs autour du nom; le coin du bas, à gauche, était blanc. Dans l'autre, toutes ces places étaient noires; cependant c'était bien le même état. Cela provenait seulement de ce que l'une de ces deux épreuves avait été plus essuyée dans ces différents endroits.

TROISIÈME ÉTAT. Le nom et la date ont été renforcés, et les petits espaces blancs qui apparaissaient tout près ont été retravaillés. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum.

Nous avons vu au British Museum les trois estampes dont parle M. Middleton; nous les avions ainsi décrites :

Au British Museum, deux épreuves couvertes de barbes où le nom de Rembrandt ne nous paraît pas visible :

Première épreuve. Le terrain est clair à l'endroit où la femme est assise; l'ombre portée n'est pas forte, le linge paraît faiblement ombré à droite; le nom n'est pas visible.

Deuxième épreuve. Le terrain est beaucoup plus noir, ainsi que l'ombre portée et le linge; l'ombre portée contre les pieds est beaucoup plus forte. On ne lit pas le nom.

Troisième épreuve. Avec moins de barbes; le nom de Rembrandt est très visible.

Toutes ces différences ne viendraient-elles pas du tirage et de la manière dont la planche a été encrée?

Verstolk, 2e *état de Claussin*, 63 *fr.*; *Arosarena*, 300 *fr.*; *Harrach*, 240 *fr.*; *Kalle*, 656 *fr.* 25 *c.*; *Didot*, 280 *fr.*; *Schloesser*, 495 *fr.*

200. *Antiope et Jupiter.*

Celle-ci est couchée sur un lit, la tête vers la gauche de l'estampe. Derrière elle, vers la droite, paraît un satyre qui soulève le drap. Au milieu, sur le bord du lit : *Rembrandt*, et au-dessous : 1659.

Hauteur, 0,140; largeur, 0,205.

BARTSCH, 203. — CLAUSSIN, 200. — WILSON, 200. — CH. BLANC, 167. — MIDDLETON, 301.

Il y a deux états de cette pièce.

PREMIER ÉTAT. La planche non ébarbée, avant l'inscription, ordinairement sur papier du Japon.







Robert-Dumesnil, 133 *fr.* 50 *c.; Verstolk,* 42 *fr.; Arosarena,* 185 *fr.; Harrach,* 102 *fr.; Liphart,* 156 *fr.* 25 *c.; Didot,* 980 *fr.*

Deuxième état. Les barbes ont disparu tout à fait; dans le haut, à droite, une inscription : *Iupijn als hij onsluit...* La planche a été entièrement retravaillée. Il est probable que cette retouche et l'inscription sont postérieures à Rembrandt.



201. *Femme nue dormant*, ou plutôt *Jupiter et Danaé.*

Elle est couchée sur un lit, sa tête à la droite de l'estampe. On aperçoit dans le fond un satyre, vu à mi-corps, qui pose la main droite sur le lit en écartant le rideau de la main gauche; autour de lui tombe une pluie d'or. Au milieu du dossier du lit : *Rt.* ou *RH. Date présumée :* 1631.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,108.

BARTSCH, [illegible]. — CLAUSSIN, 201. — WILSON, 201. — CH. BLANC, [illegible]. — MIDDLETON, [illegible].

Deux états de cette estampe sont connus.

Premier état. Le drap qui couvre les jambes de la femme ne vient que jusqu'au-dessous des genoux. Il existe à Paris une épreuve avant le monogramme; mais cette particularité pourrait bien provenir d'un manque d'impression ou de toute autre cause qui aurait empêché le nom de paraître. Dans le premier état, la planche est irrégulière et raboteuse sur les bords. Cabinet des estampes de Paris, Amsterdam, British Museum, etc.

Verstolk, 220 *fr.* 50 *c.*

Deuxième état. La femme est recouverte jusqu'au-dessus des genoux. La planche est régularisée et les bords sont unis. Mêmes collections.

Robert-Dumesnil, 19 *fr.; Arosarena,* 43 *fr.; Harrach,* 55 *fr.; Galichon,* 65 *fr.; Liphart,* 87 *fr.* 50 *c.; Didot,* 96 *fr.; Schloesser,* 350 *fr.*



202. *La Négresse couchée.*

Elle est vue par derrière, la tête vers la droite de l'estampe et les pieds à gauche. Cette figure occupe toute la longueur de la planche; elle est gravée d'une manière très rembrunie. Au bas de la gauche : *Rembrandt*, 1658.

Hauteur, 0,081; largeur, 0,160.

BARTSCH, 205. — CLAUSSIN, 202. — WILSON, 202. — CH. BLANC, 169. — MIDDLETON, 300.

Nous décrirons trois états de cette estampe.

PREMIER ÉTAT. Le travail dans beaucoup d'endroits n'atteint pas le haut de la planche. La draperie sur laquelle la figure est posée n'est ombrée le long de la droite que par de simples tailles. Une épreuve est au Cabinet des estampes de Paris.

DEUXIÈME ÉTAT. Des tailles croisées ombrent une partie de la draperie sur la droite; la planche a été retravaillée par places.

Knowles, 226 *fr.*

TROISIÈME ÉTAT. Le travail est continué jusqu'au haut de la planche.

Une épreuve ainsi décrite : avant des contre-tailles sur le drap, derrière l'épaule droite, a été vendue chez *Robert-Dumesnil*, 93 *fr.* 50 *c.*, et chez *Verstolk*, 21 *fr. seulement.*

TABLE DES SUJETS LIBRES ET FIGURES ACADÉMIQUES

SUIVANT LEUR DATE RÉELLE OU PRÉSUMÉE

PIÈCES DATÉES

187. L'Homme qui pisse.	1630
188. La Femme qui pisse.	1631
185. L'Espiègle. (D'autres lisent : 1640.)	1642
183. Le Lit à la française.	1646
190. Homme nu assis.	1646
193. Homme assis à terre.	1646
192. Les Baigneurs. (M. Vosmaer lit : 1631.)	1651
194. La Femme devant le poêle.	1658
196. La Femme au bain.	1658
197. La Femme nue les pieds dans l'eau.	1658
202. La Négresse couchée.	1658
200. Antiope et Jupiter.	1659
199. La Femme à la flèche.	1661

DATES PRÉSUMÉES

198. Vénus ou Diane au bain.	1631
201. Femme nue (Jupiter et Danaé).	1631
184. Le Moine dans le blé. (M. Middleton dit : 1646.)	1642
186. Vieillard endormi. (M. Middleton dit : 1646.)	1642
195. Femme assise sur une butte. (M. Middleton dit : 1631.)	1643
191. Figures académiques.	1646
189. Le Dessinateur d'après le modèle. (M. Vosmaer dit : entre 1646 et 1648.)	1647

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES ESTAMPES

DU TOME PREMIER

DONNANT LA CONCORDANCE DES NUMÉROS DU PRÉSENT CATALOGUE
AVEC CEUX DE BARTSCH, CLAUSSIN, WILSON, CH. BLANC ET DE M. MIDDLETON
MENTIONNANT EN OUTRE LES DATES RÉELLES OU PRÉSUMÉES[1]

PREMIÈRE CLASSE

PORTRAITS DE REMBRANDT OU TÊTES QUI LUI RESSEMBLENT

Nos		NUMÉROS DE				
		Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
1.	Rembrandt aux cheveux crépus. . . . . *Date présumée*, Vosmaer 1630, Middleton 1631.	1	1	1	204	51
2.	Rembrandt aux trois moustaches. . . . . *D. p.*, V. entre 1632 et 1634, M. 1634.	2	2	2	206	106
3.	Rembrandt à l'oiseau de proie . . . . *D. p.*, M. 1633, V. entre 1633 et 1634.	3	3	3	207	100
4.	Rembrandt au nez large. . . . . *D. p.*, V. 1630, M. 1631.	4	4	4	208	42
5.	Rembrandt au visage rond. . . . . *D. p.* 1630.	5	5	5	209	19
6.	Rembrandt au bonnet fourré et habit noir. . . . . *D. p.*, M. 1630, V. 1633.	6	6	6	210	17
7.	Rembrandt au chapeau rond et au manteau brodé. 1631.	7	7	7	211	52
8.	Rembrandt aux cheveux hérissés . . . . *D. p.*, M. 1631, V. 1634.	8	8	8	212	50
9.	Rembrandt aux yeux chargés de noir. . . . . *D. p.* , M. 1630, V. 1631.	9	9	9	213	21
10.	Rembrandt faisant la moue. . . . . 1630.	10	10	10	214	23
11.	Rembrandt au bonnet en forme de toque. . . . . . *D. p.* 1652.	11	11	11	236	165
12.	Rembrandt de forme ovale. . . . . *D. p.*, M. 1630, V. 1631.	12	12	12	215	16
13.	Rembrandt la bouche ouverte. . . . . 1630.	13	13	13	219	22
14.	Rembrandt avec bonnet et robe fourrés. . . . . . . 1631.	14	14	14	225	44
15.	Rembrandt au collet pendant . . . . 1631.	15	15	15	222	48
16.	Rembrandt au bonnet rond fourré . . . . 1631.	16	16	16	223	45
17.	Rembrandt avec une écharpe . . . . 1633.	17	17	17	229	99
18.	Rembrandt tenant un sabre ou au sabre flamboyant. 1634.	18	18	18	231	105
19.	Rembrandt et sa femme. . . . . 1636.	19	19	19	203	128

---

1. Quelques erreurs typographiques s'étant glissées dans le rappel des numéros de Bartsch, Claussin, etc., et certaines insuffisances dans l'indication des dates présumées, la rectification en sera facilitée par cette table.

Nos			Numéros de Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
20.	Rembrandt au bonnet à plume	1638.	20	20	20	233	134
21.	Rembrandt appuyé	1639.	21	21	21	234	137
22.	Rembrandt dessinant	1648.	22	22	22	235	160
23.	Rembrandt en ovale, au sabre et à l'aigrette	1634.	23	23	23	232	111
24.	Rembrandt au bonnet fourré	1630.	24	24	24	226	27
25.	Rembrandt aux cheveux crépus	1631.	25	25	25	220	49
26.	Rembrandt aux cheveux courts *D. p.* 1638.		26	26	26	216	133
27.	Rembrandt aux cheveux crépus et au toupillon élevé.	1630.	27	27	27	205	26
28.	Rembrandt aux trois crocs *D. p.* 1631.		319	28	28	224	47
29.	Rembrandt de face et riant	1630.	316	29	29	218	25
30.	Rembrandt en buste, dit à tort portrait de Titus	1629.	338	30	30	230	7
31.	Rembrandt de forme octogone *D. p.*, M. 1630, V. 1631.		336	31	31	221	20
32.	Rembrandt sur une planche longue et étroite	1658.	(non cat.)	32	32	228	173
33.	Rembrandt aux yeux hagards	1630.	320	33	33	217	24
34.	Rembrandt aux cheveux crépus *D. p.*, M. 1631, V. 1633.		332	324	34	227	43

DEUXIÈME CLASSE

SUJETS DE L'ANCIEN TESTAMENT

35.	Adam et Ève	1638.	28	34	35	1	206
36.	Abraham et les trois Anges	1656.	29	35	36	2	250
37.	Agar renvoyée	1637.	30	37	37	3	204
38.	Abraham caressant Isaac *D. p.*, M. 1636, V. entre 1637 et 1639.		33	38	135	4	203
39.	Abraham avec son fils Isaac	1645.	34	39	38	5	220
40.	Le Sacrifice d'Abraham	1655.	35	36	39	6	246
41.	Joseph racontant ses songes	1638.	37	41	41	9	205
42.	Jacob pleurant la mort de son fils[1] *D. p.* 1633.		38	42	42	10	189
43.	Joseph et la Femme de Putiphar	1634.	39	43	43	11	192
44.	David en prière	1652.	41	45	45	13	232
45.	Tobie aveugle	1651.	42	46	46	15	226
46.	L'Ange qui disparaît devant la famille de Tobie	1641.	43	47	48	16	213
47.	Le Songe de Nabuchodonosor, ou quatre sujets pour un livre espagnol	1655.	36	40	40	8	247
48.	Le Triomphe de Mardochée *D. p.*, V. entre 1640 et 1645, M. 1651.		40	44	44	12	228

TROISIÈME CLASSE

SUJETS DU NOUVEAU TESTAMENT

49.	L'Annonciation aux bergers	1634.	44	48	49	17	191
50.	La Nativité *D. p.* 1654.		45	49	50	18	238

1. Le nom est écrit *Rembrant*.

Nos			Numéros de Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
51.	L'Adoration des bergers . . . . *D. p.*, V. entre 1632 et 1640, M. 1652.		46	50	51	19	230
52.	La Circoncision	1654.	47	51	52	20	239
53.	Autre Circoncision (dite la petite). . . . . *D. p.* 1630.		48	52	53	21	179
54.	Présentation au Temple voûté. . . . . *D. p.* 1639.		49	53	54	22	208
55.	Présentation au Temple (dite en manière noire) . . *D. p.*, M. 1654, V. entre 1656 et 1658.		50	54	55	23	243
56.	Présentation au Temple (dite avec l'ange).	1630.	51	55	56	24	178
57.	Fuite en Égypte.	1633.	52	56	57	25	184
58.	Fuite en Égypte (effet de nuit)	1651.	53	57	58	26	227
59.	Fuite en Egypte (griffonnée). . . . . *D. p.*, M. 1630, V. entre 1632 et 1640.		54	58	59	27	181
60.	Fuite en Égypte (passage de l'eau).	1654.	55	59	60	28	240
61.	Fuite en Égypte (dans le goût d'Elzheimer). . . . . *D. p.*, M. 1653, V. entre 1652 et 1654.		56	60	61	29	236
62.	Repos en Égypte (effet de nuit). . . . . *D. p.*, V. entre 1632 et 1640, M. 1647.		57	61	62	30	221
63.	Repos en Égypte (au trait)	1645.	58	62	63	31	218
64.	La Vierge et l'Enfant-Jésus sur les nuages	1641.	61	65	65	32	211
65.	Sainte Famille, ou la Vierge au linge. . . . . *D. p.*, M. 1632, V. entre 1632 et 1640.		62	66	66	33	182
66.	La Sainte Famille (Vierge au chat)	1654.	63	67	67	34	241
67.	Jésus au milieu des docteurs	1654.	64	68	68	35	245
68.	Jésus disputant avec les docteurs	1652.	65	69	69	36	231
69.	Jésus au milieu des docteurs.	1630.	66	70	70	37	177
70.	Jésus ramené du Temple.	1654.	60	64	64	38	244
71.	Jésus prêchant, ou la Petite Tombe. . . . . *D. p.* 1652.		67	71	71	39	229
72.	La Samaritaine.	1658.	70	74	74	45	253
73.	La Samaritaine (dite aux ruines).	1634.	71	75	75	46	195
74.	Décollation de saint Jean-Baptiste.	1640.	92	96	97	40	209
75.	Le Bon Samaritain[1].	1633.	90	94	95	41	185
76.	L'Enfant prodigue.	1636.	91	95	96	43	201
77.	Jésus-Christ guérissant les malades (Pièce de 100 fl.)[2] *D. p.*, M. 1649, V. vers 1650.		74	78	78	49	224
78.	La Petite Résurrection de Lazare.	1642.	72	76	76	47	215
79.	La Grande Résurrection de Lazare . . . . *D. p.*, V. 1632, M. 1633.		73	77	77	48	188
80.	Jésus-Christ chassant les vendeurs	1635.	69	73	73	44	198
81.	Le Denier de César . . . . *D. p.*, M. 1634, V. 1635.		68	72	72	42	196
82.	Jésus au jardin des Oliviers . . . . V. dit 1655, M. 1657.	165 .	75	79	79	50	251
83.	Jésus présenté au peuple	1655.	76	80	80	51	248
84.	L'Ecce Homo.	1636.	77	82	82	52	200

1. L'acquisition que nous avons faite d'une épreuve de la vente Bale nous permet de constater le quatrième état d'une manière plus précise :

Le mur derrière le cheval est ombré. L'essai de paysage n'existe plus dans la marge, à droite, qui de 9 millim. a été réduite à 2. Du côté opposé le témoin du cuivre touche presque l'estampe. Dans le coin du bas à gauche, pour mettre la planche d'équerre, un nouveau travail a été introduit sur une largeur de 2 millim , se prolongeant sur une longueur de 126 millim. près d'un long trait échappé qui suit la bordure. La marge du bas est blanche. Très rare.

2. Outre les signes que nous avons fait connaître pour distinguer de l'original la belle copie de M. Flameng, M. Lévy, pour éviter toute surprise, a eu soin de faire introduire sur le terrain, à gauche, derrière l'homme à la canne, une ∽ en cette forme.

Nos			NUMÉROS DE Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
85.	Les Trois Croix, pendant du nº 83.	1653.	78	81	81	53	235
86.	Jésus en croix entre les deux larrons . . . . . . *D. p.*, V. vers 1640, M. 1648.		79	84	85	54	222
87.	Jésus en croix. . . . . *D. p.*, V. entre 1630 et 1635, M. 1634.		80	85	86	55	103
88.	La Grande Descente de croix.	1633.	81	83	83-84	56	186-187
89.	La Descente de croix (au trait)	1642.	82	86	87	57	216
90.	La Descente de croix (au flambeau).	1654.	83	87	88	58	242
91.	La Vierge de douleur. . . . . *D. p., M.* 1636, V. 1640.		85	89	90	59	202
92.	Jésus porté au tombeau . . . . *D. p.*, V. 1632, M. 1645.		84	88	89	60	217
93.	Jésus mis au tombeau. . . . . *D. p.*, M. 1652, V. 1654.		86	90	91	61	233
94.	Les Disciples d'Emmaüs.	1654.	87	91	92	63	237
95.	Les petits Disciples d'Emmaüs	1634.	88	92	93	62	194
96.	Jésus au milieu de ses disciples	1650.	89	93	94	64	225
97.	Saint Pierre et saint Jean à la porte du Temple. .	1659.	94	97	98	66	254
98.	Saint Pierre et saint Jean (pièce gravée au trait) . . *D. p.*, V. entre 1640 et 1650, M. 1655.		95	98	99	65	249
99.	Saint Pierre (pièce gravée au trait)	1645.	96	99	101	67	219
100.	Le Martyre de saint Étienne	1635.	97	100	102	68	197
101.	Le Baptême de l'eunuque	1641.	98	101	103	69	210
102.	La Mort de la Vierge.	1639.	99	102	104	70	207

QUATRIÈME CLASSE

SAINTS

103.	Saint Jérôme lisant au pied d'un arbre	1634.	100	103	105	71	190
104.	Saint Jérôme (pièce cintrée)	1632.	101	104	106	72	183
105.	Saint Jérôme à genoux.	1635.	102	105	107	73	199
106.	Saint Jérôme écrivant	1648.	103	106	108	74	223
107.	Saint Jérôme (dans le goût de Dürer) . . . . . . *D. p.*, V. 1650, M. 1653.		104	107	109	75	234
108.	Saint Jérôme en méditation	1642.	105	108	110	76	214
109.	Saint François à genoux[1]	1657.	107	110	112	78	252

CINQUIÈME CLASSE

SUJETS ALLÉGORIQUES, HISTORIQUES ET DE FANTAISIE

110.	La Jeunesse surprise par la Mort	1639.	109	111	113	79	265
111.	Le Tombeau allégorique	1658.	110	112	114	80	296
112.	La Fortune contraire	1633	111	113	115	81	262
113.	Médée ou le Mariage de Jason.	1648.	112	114	116	82	286
114.	L'Étoile des Rois. *D. p.*, V. 1641, M. 1652.		113	115	117	85	293
115.	La Grande Chasse aux lions.	1641.	114	116	118	86	272
116.	Chasse aux lions. . . . . *D. p.* 1641.		115	117	119	87	273
117.	Autre Chasse aux lions . . . . *D. p.* 1641.		116	118	120	88	274

1. Le numéro 109 de Claussin n'est pas de Rembrandt.

Nos			Numéros de Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
118.	Sujet de bataille		117	119	121	89	275
	D. p. 1641.						
119.	Les Trois Figures orientales	1641.	118	120	122	7	212
120.	Les Musiciens ambulants		119	121	123	90	263
	D. p. 1635.						
121.	La Petite Bohémienne		120	122	124	83	285
	D. p., V. 1642, M. 1647.						
122.	Le Vendeur de mort aux rats	1632.	121	123	125	95	261
123.	Autre Vendeur de mort aux rats		122	124	126	96	260
	D. p. 1632.						
124.	Le Petit Orfèvre	1655.	123	125	127	94	295
125.	La Faiseuse de koucks	1635.	124	126	128	93	264
126.	Le Jeu du kolef	1654.	125	127	129	97	294
127.	La Synagogue des Juifs	1648.	126	128	130	98	288
128.	Le Maître d'école	1641.	128	129	131	99	271
129.	Le Charlatan	1635.	129	130	132	92	117
130.	Le Dessinateur		130	131	133	100	270
	D. p., M. 1641, V. *non daté.*						
131.	Paysan avec femme et enfant		131	132	134	120	153
	D. p., M. 1643, V. vers 1652.						
132.	Juif à grand bonnet	1639.	133	133	135	101	140
133.	La Femme aux oignons	1631.	134	134	N. c.	102	66
134.	Paysan à mi-corps, les mains derrière le dos	1631.	135	135	136	103	89
135.	Le Joueur de cartes	1641.	136	136	137	104	269
136.	Aveugle jouant du violon	1631.	138	137	138	91	78
137.	Homme à cheval		139	138	139	106	4
	D. p., M. 1628, V. entre 1630 et 1634.						
138.	Figure polonaise		140	139	140	107	102
	D. p., V. entre 1630 et 1635, M. 1633.						
139.	Polonais portant sabre et bâton		141	140	141	118	93
	D. p., V. entre 1630 et 1635, M. 1632.						
140.	Petite Figure polonaise	1631.	142	141	142	108	79
141.	Vieillard vu par le dos		143	142	143	109	86
	D. p., V. entre 1630 et 1635, M. 1631.						
142.	Paysan et Paysanne marchant [1]		144	143	144	110	104
	D. p., M. 1634, V. *non daté.*						
143.	Philosophe en méditation		147	144	145	111	156
	D. p., V. 1645, M. 1646.						
144.	Homme méditant		148	145	146	112	276
	D. p., M. 1642, V. *non daté.*						
145.	Vieillard homme de lettres		149	146	147	77	176
	D. p. 1629.						
146.	Vieillard sans barbe	1631.	150	147	148	114	71
147.	Vieillard à barbe courte		151	148	149	115	32
	D. p., M. 1630, V. entre 1630 et 1635.						
148.	Le Persan	1632.	152	149	150	105	91
149.	Aveugle vu par le dos		153	150	47	14	180
	D. p., M. 1630, V. 1651.						
150.	Deux Figures vénitiennes		154	151	151	119	73
	D. p. 1631.						
151.	Médecin tâtant le pouls		155	152	152	116	143
	D. p. 1639.						
152.	Le Patineur		156	153	153	121	103
	D. p., M. 1633, V. entre 1636 et 1640.						
153.	Le Cochon	1643.	157	154	154	350	277

1. *Kalle*, 97 *fr.* 50 *c.*

Nos			Numéros de Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
154.	Le Chien endormi. . . . . *D. p.*, V. 1638, M. 1640.		158	155	155	352	267
155.	La Coquille.	1650.	159	156	156	353	290

SIXIÈME CLASSE

GUEUX

Nos			Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
156.	Gueux assis dans un fauteuil. . . . . *D. p.* 1631.		160	157	157	124	76
157.	Un Gueux et sa Femme . . . . *D. p.*, V. entre 1632 et 1640, M. 1639.		161	158	158	127	142
158.	Grand Gueux debout. . . . . *D. p.*, M. 1630, V. entre 1635 et 1640.		162	159	159	125	33
159.	Autre Gueux debout. . . . . *D. p.*, V. entre 1635 et 1640, M. 1639.		163	160	160	126	141
160.	Gueux et Gueuse.	1630.	164	161	161	128	37
161.	Deux Mendiants, homme et femme[1]. . . . . . . *D. p.*, M. 1629, V. entre 1630 et 1631.		165	162	162	129	10
162.	Gueux dans le goût de Callot . . . . *D. p.* 1631.		166	163	163	130	74
163.	Gueux à manteau déchiqueté	1631.	167	164	164	131	70
164.	La Femme à la calebasse . . . . *D. p.* 1631.		168	165	165	132	75
165.	Petit Gueux debout . . . . *D. p.*, V. 1630, M. 1631.		169	166	166	133	80
166.	Vieille mendiante[2].	1646.	170	167	167	134	157
167.	Lazarus Klap.	1631.	171	168	168	138	72
168.	Paysan déguenillé . . . . *D. p.*, V. entre 1632 et 1640, M. 1635.		172	169	169	137	121
169.	Gueux assis au bas d'un mur, se chauffant les mains. *D. p.*, M. 1629, V. entre 1630 et 1635.		173	170	170	135	14
170.	Gueux assis sur une motte de terre	1630.	174	171	171	136	34
171.	Vieux Mendiant avec son chien	1631.	175	172	172	139	65
172.	Mendiants à la porte d'une maison	1648.	176	173	173	146	287
173.	Deux Gueux en pendant.	1634.	177	174	174	140	112
174.	Autre Gueux (second Gueux)	163..4.	178	175	175	141	113
175.	Gueux estropié. *D. p.*, M. 1630, V. entre 1632 et 1640.		179	176	176	142	35
176.	Paysan debout[3]. V. *non classé*.		180	177	177	143	N. c.
177.	Paysanne debout . . . . V. *non classé*.		181	178	178	144	N c.

---

1. Il existe quatre copies : 1° du même sens, par *Bretherton;* dans l'original, la partie haute de la butte a 12 millim. de longueur, sans le feuillage, et s'élargit dans le haut; dans la copie, il y a 10 millim., et le haut est plus étroit que le bas; celle-ci est trompeuse; — 2° du même sens, par *Deuchar,* d'après le 4e état; dans la copie, le pouce et l'index de la main gauche que la femme pose sur son panier sont clairement dessinés; ils sont à peine accusés dans l'original; le feuillage sur la butte, dans le haut à gauche, pend sur le devant comme le feuillage d'un arbre; — 3° du même sens, plus large, très grossière; — 4° en contre-partie (H. 135; L. 66); en bas, sur la gauche, *R. H. inv.;* probablement par *Cumano.*

2. M. le docteur Strater, d'Aix-la-Chapelle, a bien voulu m'informer qu'il possède un premier état non décrit, à l'eau-forte pure; avant les travaux à la pointe sèche sur le bonnet, le cou et l'habit de la mendiante; les bords de la planche sont très raboteux.

3. M. le sénateur Rovinski, de Saint-Pétersbourg, a eu l'extrême obligeance de nous communiquer deux épreuves : dans l'une, qui pourrait bien être un second état, on remarque, à 8 millim. du haut à droite, près du bord, un petit zigzag qui ne se trouve pas dans l'autre.

Nos			Bartsch	Claussin	Wilson	Ch. Blanc	Middleton
			NUMÉROS DE				
178.	Gueux griffonné *D. p.*, M. 1629, V. 1648.		182	179	179	147	11
179.	Mendiants, homme et femme *D. p.*, M. 1629, V. 1648.		183	180	180	145	13
180.	Gueux dans son manteau (au gros ventre) *D. p.*, M. 1629, V. 1648.		184	181	181	149	9
181.	Gueux malade et Gueuse *D. p.*, V. 1648.		185	182	182	148	rejeté.
182.	Gueux couvert d'un manteau *D. p.*, M. 1629, V. 1648.		N. c.	N. c.	N. c.	150	8

SEPTIÈME CLASSE

SUJETS LIBRES ET FIGURES ACADEMIQUES

183.	Le Lit à la française	1646.	186	183	183	151	283
184.	Le Moine dans le blé *D. p.*, V. 1642, M. 1646.		187	184	184	152	282
185.	L'Espiègle [1]	1640 ou 1642.	188	185	185	153	268
186.	Le Vieillard endormi *D. p.*, V. 1642, M. 1646.		189	186	186	154	281
187.	L'Homme qui pisse	1630.	190	187	187	155	255
188.	La Femme qui pisse	1631.	191	188	188	156	257
189.	Le Dessinateur d'après le modèle *D. p.*, V. 1646-1648, M. 1647.		192	189	189	157	284
190.	Homme nu assis	1646.	193	190	190	158	279
191.	Figures académiques d'hommes *D. p.*, 1646.		194	191	191	159	280
192.	Les Baigneurs V. lit 1631.	1651.	195	192	192	117	292
193.	Académie d'un homme à terre	1646.	196	193	193	160	278
194.	La Femme devant le poêle	1658.	197	194	194	161	299
195.	La Femme nue assise sur une butte *D. p.*, M. 1631, V. 1643.		198	195	195	162	256
196	La Femme au bain	1658.	199	196	196	163	298
197.	La Femme nue les pieds dans l'eau	1658.	200	197	197	164	297
198.	Vénus ou Diane au bain *D. p.* 1631.		201	198	198	165	258
199.	La Femme à la flèche	1661.	202	199	199	166	302
200.	Jupiter et Antiope	1659.	203	200	200	167	301
201.	Femme nue dormant, ou Jupiter et Danaé *D. p.* 1631.		204	201	201	168	259
202.	La Négresse couchée	1658.	205	202	202	169	300

1. Nous n'oserions pas affirmer que la remarque signalée par Claussin et Ch. Blanc sur la différence qui caractérise les planches du troisième état de l'*Espiègle* soit d'une exactitude absolue, mais nous pouvons signaler la particularité suivante qui n'a pas encore été mentionnée : Le bras gauche du jeune homme a été rétréci, le coude qui couvrait le haut de la forme du chapeau en est détaché; on aperçoit encore le contour de la partie du bras supprimée.

La table générale se trouvera à la fin du second volume.

TABLE DU PREMIER VOLUME

A PARIS
DES PRESSES DE D. JOUAUST
Imprimeur breveté
Rue Saint-Honoré, 338
M DCCC LXXXIII







